UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01581430 4

Meyer-Viegler

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

LG.H
M6134w

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet

Von

Richard M. Meyer

Zweite Auflage

Bis zur Gegenwart fortgeführt

von

Paul Wiegler

Z. 51497.
16. Z. 31.

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin
1922

MICROFORMED BY
PRESERVATION

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1913
by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt
in Stuttgart

Printed in Germany

Inhalt

	Seite
Vorwort zur neuen Auflage	VII
Erstes Kapitel: „Weltliteratur“	1
Zweites Kapitel: Vorgeschichte der Weltliteratur	18
Drittes Kapitel: Die Dichtung der Gegenwart	69
Viertes Kapitel: Die Formen	110
Fünftes Kapitel: Typen und Motive	159
Sechstes Kapitel: Die Dichter	200
Siebentes Kapitel: Individualitäten	213
Achtes Kapitel: Die Weltliteratur seit dem Weltkrieg	269

Vorwort zur neuen Auflage

Richard M. Meyer ist im Oktober 1914 gestorben. Er hat das Erscheinen dieses Buches, das sein letztes war, nur um ein Jahr überlebt. Er schloß es ab mit Worten der Gewißheit, daß die deutsche Literatur „so große und so vielversprechende Tendenzen" habe wie keine andere, und doch in der universellen, goethischen Gesinnung, von der das einleitende Kapitel durchdrungen ist. Dann kam eine Pause, in der es nicht möglich gewesen wäre, sein Werk zu ergänzen. Nunmehr sei das versucht.

Was Richard M. Meyer hier gegeben hat, ist eine umfassende Orientierung über Geistigkeit und Dichtung der Völker auf der Höhe der europäischen Kulturgemeinschaft. Das Gesamtbild vor 1914: nirgends ist es so zusammengedrängt, aber auch mit solcher Erhebung über die kleinen Notizen des Literarhistorikers gesehen worden. Gedankliche Induktion verbindet sich mit dem unermüdlichen Drang, das Material zu erweitern, nichts unbeachtet zu lassen, was der fliehende Tag hinzutrug. Deshalb haften diesem Buch gewisse Merkmale der Zeit an, in der es entstand. Auf Daten der politischen Geschichte oder etwa der Theaterchronik wird Bezug genommen, deren Aktualität schnell verblaßt ist. Nicht wie damals würde Richard M. Meyer, so scheint es, Maeterlinck, Rostand oder Frenssen werten; und anders lautete wohl sein Urteil über das Dichtertum Gerhart Hauptmanns, über das, was er die lyrische Stillosigkeit seiner neueren Dramen nennt. Aber die Frage, ob irgendwelche Umwertungen durch Bearbeitung des Textes statthaft seien, mußte verneint werden. Darauf, wie Richard M. Meyer sich zu Stefan George, Beer-Hofmann, Börries von Münchhausen, Arno Holz und sonstigen stellte, kommt es an, nicht darauf, wie jemand, der diese Seiten zu revidieren hatte,

sich zu seiner Stellung stellt. Deshalb wird man nur bei einer winzigen Zahl von Irrtümern oder Druckfehlern die Nachbesserungen finden, die notwendig waren. Und alles hat die Umrisse behalten, die für das Ende einer Literaturperiode und für die Arbeitsweise des Verfassers charakteristisch sind.

In dem neuen Kapitel, das über die Fortentwicklung seit 1914 berichten soll, mußten Ideengänge unterbleiben, die in die allgemeine Ästhetik zurückgeführt haben würden. Grenzen waren gezogen. Doch war der Wunsch, nichts von dem zu übergehen, was in der Produktion der Kriegszeit und der Nachkriegszeit ein ethisches oder künstlerisches Recht auf Dauer hat.

Paul Wiegler.

Erstes Kapitel

„Weltliteratur"

Der Ausdruck „Weltliteratur" ist uns rasch geläufig geworden; wir sprechen gern einer Dichtung einen Platz in der Weltliteratur zu, und an Geschichten der Weltliteratur ist kein Mangel. Jahrhunderte haben früher nicht so viel Schlagworte hervorgebracht wie das letzte allein; auch dies gehört dazu. Denn das Wort ist nicht nur wirklich jung und von Goethe 1827 als neue Prägung ausgegeben worden, sondern es konnte auch gar nicht früher gebildet werden. Seine beiden Bestandteile, obwohl an sich beide viel älter und der eine uralt, mußten eine lange und merkwürdige Entwicklung durchmachen, ehe sie zu dieser Verbindung zusammentreten konnten.

Das lateinische Wort „literatura", Schrifttum, ist, wie mich philologische Autoritäten belehren, in der Zeit Cäsars neu gebildet worden, und zwar zur Übersetzung des griechischen Wortes „Grammatik", das seinerseits eigentlich nur „Buchstabenkunde" bedeutet, d. h. die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben. Erst im Mittelalter wird aus der Bedeutung „berufsmäßige Erklärung der Schriften" — diese selbst heißen literae — die neue Bezeichnung der zu erklärenden Schriften selbst. „Literatur" bedeutet seitdem in allen Kultursprachen: die Gesamtheit derjenigen Bücher, an die eine gelehrte oder doch sachmäßige Erklärung gewandt wird. — Dieser Begriff selbst aber ist viel älter als das Wort.

Die Hellenen haben den Begriff „Literatur" zuerst gefaßt; ihnen ist es aufgegangen, daß etwas Gemeinsames in den mannigfaltigen Anwendungen der menschlichen Rede liege, die über den Zweck einer augenblicklichen Mitteilung hinausgehen wollen. Denn dies ist doch wohl zunächst wirklich das unterscheidende Merkmal:

ob das menschliche Wort über den Augenblick seiner Entstehung heraus dauern will und kann. Man gibt gewöhnlich als Kennzeichen des „Literarischen" die kunstmäßige Gestaltung an; eigentlich aber ist diese zunächst Mittel zum Zweck. Eine Rede, durch die ein Fürst oder eine Volksversammlung zu einem bestimmten, gleichzufassenden Entschluß bewogen werden sollen, wird gewiß voller Kunst sein, und tatsächlich wissen wir, wie alt diese Kunst der Beredsamkeit ist. Aber als literarisch sind solche Reden von Altertum und Mittelalter nicht aufgefaßt worden: mit der Wirkung hatten sie ja ihren Zweck erreicht; und erst die Umbildung aus der mündlichen zu der schriftlichen Rede konnte den berühmten Rednern des Altertums den Zugang zur „Literatur" sichern: denn nun war ja die Absicht dauernder Wirkung gegeben. — Aber allerdings darf diese Absicht dauernder Wirkung sich nicht bloß auf den Inhalt beziehen: eine bloße Mitteilung von Tatsachen, wenn auch für alle Ewigkeit aus der Inschriftenwand herabblickend, ist wiederum noch nicht literarisch. Aber das widerspricht unseren Worten nicht. Denn hier ist die Rede gar nicht von dem Augenblick losgelöst, dem sie die Entstehung verdankt, sondern beide werden zugleich festgehalten. Jedesmal, wenn du dich der Felswand näherst, ist der Augenblick wieder da, in dem der indische König Açoka dir von seinen Glaubenstaten erzählen will. Die Inschrift will nicht den Augenblick ihrer Entstehung überdauern, sondern sie will ihn selbst verewigen. Deshalb gehört sie nicht zur Literatur.

Denn die menschliche Rede, wenn sie Augenblick und Zweck ihrer Entstehung überdauern will, muß gewisse Hilfsmittel gebrauchen. Wie wir gewisse Methoden der Konservierung anwenden müssen, damit ein Lebensmittel über die Dauer einer langen Seefahrt hin frisch bleibt; wie wir eine Photographie fixieren, so bedienen wir uns gewisser Zurichtungen der menschlichen Rede, um sie dauern zu lassen. Es ist besser, sich hier ein wenig grob materialistisch auszudrücken, als allzu idealistisch; die idealistische Seite des „Verfahrens" soll doch noch zu Ehren kommen. — Man sieht also von den Dingen ab, die allzu vergänglich sind und deshalb die Vergänglichkeit befördern. Denn

Beispiele und Ausdrücke, die nur in einem engern Kreise verstanden werden, Dialektworte, Berufsausdrücke, Scherzworte, zwar innerhalb dieses engeren Kreises besonders wirksam, verlieren bei weiterer Verbreitung nicht nur die Kraft, sondern schädigen auch die Dauerbarkeit des Ganzen. Deshalb ist aller Literatur von Anfang an eine Richtung auf eine gewisse Allgemeinheit der Ausdrucksweise eigen, auf eine „Schriftsprache", im Gegensatz zu den gesprochenen Mundarten, auf eine etwas feierliche Ausdrucksweise gegenüber der oft nur andeutenden Umgangsrede. Die Griechen sind hierin sehr weit gegangen; und die lateinische Sprache, die wir lernen, ist ganz Literatursprache — worin nicht zum wenigsten auch ihre Fähigkeit lag, Weltsprache der Gebildeten für Jahrhunderte zu werden.

Natürlich sind diese und andere Eigentümlichkeiten der literarischen Werke nicht aus sorgsamer Überlegung entstanden, sondern aus der Notwendigkeit der Sache selbst. Und das gleiche gilt von der Auswahl der hierfür geeigneten Gegenstände und Gattungen — eine Auswahl, bei der eben die idealistische Ergänzung unserer realistischen Betrachtungen eintritt. — Ein Recht, über die augenblickliche Wirkung hinaus zu dauern, hat die Vorzeit keineswegs jeder „Bekundung der Persönlichkeit" eingeräumt. Bloß weil eine Individualität empfand, was noch nicht empfunden war, durfte sie noch nicht die fernste Zukunft behelligen wollen; man lebte noch nicht im Zeitalter des Tagebuchs, sondern es wurde gefordert, daß man auch Zukünftigen nur mitteile, was für diese Bedeutung habe. Wie die Literatur formell Gemeinverständlichkeit voraussetzt, so inhaltlich allgemeines Interesse. Das äußere Kennzeichen aber hierfür ist wiederum die kunstgerechte Form. Die literarische Kunstform ist entstanden, indem die starke geistige Bewegung Vieler in auserwählten Einzelnen sich den angemessenen Ausdruck schuf. Alle literarische Kunstform ist ohnmächtig und wertlos, wenn in ihr nicht beides lebt: die vorbereitende seelische Spannung und geistige Erregung Vieler und die abschließende Ausdrucksfähigkeit erwählter Einzelner. Das gilt von der Ilias bis zum Werther und wird durch keine Originalitätssucht hochmütiger Virtuosen widerlegt.

Den ersten Rang in der Literatur hat deshalb bei den Alten wie in allen Epochen mit vollem Recht die Dichtung eingenommen, und sie ist es, an die wir zuerst denken, wenn von Nationalliteratur oder Weltliteratur die Rede ist. So eben entsteht Dichtung: indem unter dem Eindruck starker Erlebnisse eine allgemeine Spannung Ausdruck sucht und ihn im Munde begabter Einzelner findet. Lyrik: die Totenklage der Gemeinde um den erschlagenen Häuptling; die Frühlingslust der vom Druck des bösen Winters befreiten, zum Fest hinausziehenden Jugend; das Gebet der von einer schweren Seuche geschlagenen Hausväter; der Kampfgesang auf den Feind losstürmender Scharen. Epik: in der Stimmung einer Zeit, die sich dem kriegerischen Ruhm der Vorväter nicht gewachsen fühlt, erwacht die Erinnerung an deren Taten und verschmilzt mit eigenen Empfindungen. Drama: man erwartet beim Gottesdienst den angerufenen Gott und zaubert sich in der Erregung sein wirkliches Erscheinen vor. Didaktik sogar: das Verlangen des Jüngeren nach guter Ausrüstung für die Lebensfahrt, das Verlangen des Älteren, sie mit gutem Rat versorgt zu wissen, schafft in der Erregung des Abschieds kleine Spruchsammlungen, die von der Bibel her bis zu des Polonius Abschiedsrede an Laërtes das allen Wichtige in persönliche Form gießen.

Zweierlei Elemente also besitzt die Poesie, die sie zu jener Vorbedingung aller literarischen Geltung befähigen: zu der Fähigkeit, den Augenblick der Entstehung zu überdauern. Einmal: sie behandelt große ewige Themata, für die der Anteil immer lebendig bleibt; dann: sie findet für sie einen Ausdruck, der etwas Endgültiges hat und immer wieder als vollendet empfunden werden kann.

Daher stellt sich denn auch früh ein, was die Literatur als konkrete Tatsache erst möglich macht: die feste Überlieferung. Kleine Denkmale mögen lang und unermüdlich fortgepflanzt werden: Gebete, Zaubersprüche, Weisheitsregeln; größere gelangen verhältnismäßig früh (viel früher, als man sonst etwa für die Homerischen Gedichte annahm) zur Aufzeichnung und sind damit auch äußerlich von der Gebundenheit an den Moment befreit: man kann sie

vornehmen, sobald die Stimmung es fordert, und weglegen, wenn sie verfliegt; ein äußerer Zwang ist nicht erforderlich.

Die Poesie also ist ihrer Natur und der Bestimmung nach Kern und Seele jeder Literatur. Aber nirgends fallen beide zusammen. Die Poesie erobert sich eine „gebundene Form", die auch wieder der genauen Tradition dient: ein festes Metrum, bestimmte Bindemittel (wie Endreim und Stabreim), wiederkehrende Formeln. Sie bedarf der bindenden Form, damit der Überschwang der Stimmung nicht ins Unfaßbare verflattert. Wo aber verwandte Gegenstände mit mäßigerer Erregung behandelt werden, kann eine andere Form eintreten, die zwar keineswegs kunstlos ist, doch aber freier in der Verwendung ihrer Kunstmittel: die Prosa. Diese kunstmäßige, literarische Prosa darf mit Alltagsrede ja nicht verwechselt werden; Molières berühmter Mr. Jourdain, der geadelte Bürgersmann, ward wirklich betrogen, als man ihm einredete, er spreche Prosa. Der Priester vor dem Altar, der Redner in der Volksversammlung, vielleicht auch der Lehrer inmitten der Schüler sprechen Prosa; sonst reden wir eben nur die vulgäre Umgangssprache.

Die Prosa ist von der Poesie durch einen weiteren Abstand ihrer Entstehung von dem erregenden Moment wenigstens in der Regel unterschieden; und hierauf beruht es, daß sie nicht von der starken Erregung der Poesie durchbebt ist. Sie ist selbst schon Tradition. Der Gläubige, dessen Existenz von der Erhörung seines Gebets abhängt, stammelt wundersame Worte, die sich rhythmisch fügen; der Priester, der nur als Vermittler die Bitten der Gemeinde vor den Gott bringt, redet in wohlstilisierten Perioden. So stellt sich jeder poetischen Gattung eine prosaische zur Seite: der Epik, die die Gestalten unmittelbar vor sich sieht, die Geschichtsschreibung, die sie fern hält; der Lyrik, die willenlos dem inneren Ansturm genügt, die Rede, die bewußt auf ein Ziel zuschreitet; dem Drama, das geheimnisvolle Mächte sichtbar vergegenwärtigt, der wissenschaftliche Dialog, der sich ihnen Schritt für Schritt zu nähern sucht. Alle aber teilen sie mit der Dichtung das allgemeine Interesse und die kunstmäßige Erhaltung; deshalb können sie literarisch werden, in die Tradition eingehen.

Um diese „Literatur" poetischer und prosaischer Gattung wogt nun aber noch ein Meer anderer Anwendungen menschlicher Rede, die sich jenen Kunstwerken nähern, ohne sie zu erreichen, oder die erst allmählich von ihrem Vorbild mitbestimmt werden: der Brief, die Inschrift, das persönliche Liebes- und Spottlied und anderes noch, das von der Antike (und dem ihr folgenden Mittelalter) im allgemeinen nicht zur Literatur gerechnet und — weil meist das allgemeine Interesse und die strenge Form fehlt — nur ausnahmsweise in glücklichen Vertretern doch Aufnahme findet.

Diese Vorstellung also vom Wesen der Literatur haben die Hellenen gebildet. Sie haben sie nirgends in Definitionen niedergelegt; aber sie liegt ihrer Praxis zugrunde. Das literarhistorische Interesse der Sammler und Darsteller, das ästhetische der Poetiken und Kritiken, das persönliche der Dichterlegenden und Schriftstelleranekdoten bleibt — mit vollem Recht — in diesen Kreis gebannt. Im wesentlichen ist diese Praxis unverändert geblieben, bis der wissenschaftliche Ehrgeiz der „Vollständigkeit" die Grenzen verwischte und schließlich alles, was geschrieben wird, um von Vielen gelesen zu werden, für Literatur erklärte.

Die Griechen haben aber noch mehr getan. Sie haben nicht nur den Begriff der Literatur instinktiv erfaßt, sondern ihn auch gleich verstandesmäßig analysiert. Sie haben auch den Begriff der „literarischen Gattungen" erschaffen. Schon frühe Sammlungen sondern etwa: Dichter, Philosophen, Historiker, Redner; und Epos, Lyrik, Drama sind schon in Athen zu genauer Unterscheidung gelangt, wie dann wiederum innerhalb des Dramas Tragödie und Komödie, innerhalb der Lyrik und Epik verschiedene Arten. Es sind Unterscheidungen, auf die näher einzugehen hier nicht der Ort ist, die aber von sicherstem Einblick sowohl in Verschiedenheiten des dichterischen Prozesses als in solche der ästhetischen Aufnahme zeugen; die psychologischen Bedingungen des öffentlichen Erfolgs sind so gut beobachtet wie die des individuellen Gelingens. Deshalb gibt es natürlich doch Mischformen und Grenzfälle; aber im ganzen hat diese Einteilung sich bis auf diesen Tag bewährt, und zwar ebensosehr zur Übersicht der Gesamtliteratur wie zur Herausarbeitung der einzelnen Gattungsmomente.

Und so vererbte sich von den Griechen auf die Römer, von ihnen auf das Mittelalter und die Neuzeit der Begriff der Literatur als der Gesamtheit derjenigen Gestaltungen menschlicher Rede, die auf eine dauernde Wirkung berechnet sind und eine dauernde Überlieferung verdienen. Aber in dem Wort „Weltliteratur" liegt noch etwas Weiteres, was die Antike so noch nicht kannte.

„Weltliteratur", wir werden das noch auszuführen haben, ist nicht etwa einfach „die Literatur der Welt" — die nennen wir lieber „allgemeine Literatur" —, sondern es ist darunter zu verstehen eine Literatur, die sich zu der Welt verhält wie eine Nationalliteratur zu der sie tragenden Nation. Es liegt in Goethes Begriff und seinen späteren Anwendungen eine innere Beziehung zwischen dem Werk und seinem Schöpfer, die jener Zufallsverbindung „Literatur der ganzen Welt" widerspricht. Der Ausdruck „Weltliteratur" setzt den Ausdruck oder mindestens den Begriff „Nationalliteratur" voraus, als dessen Steigerung er sich darstellt.

„Nationalliteratur" ist eben auch nicht einfach die Gesamtbezeichnung für alle Werke, die in einer bestimmten Sprache oder innerhalb einer bestimmten Volksgemeinschaft geschrieben sind, sondern es liegt die Anschauung zugrunde, daß zwischen den Eigentümlichkeiten dieses Volkes, seiner Lebensweise, seinen historischen Schicksalen einerseits und dem Charakter der Entwicklung, der Bedeutung seiner Dichtung andererseits ein unmittelbarer (wenn auch nicht immer sichtbarer) Zusammenhang besteht. Wir halten es für keinen Zufall, daß Nibelungenlied und Faust auf deutschem Boden entstanden sind, die Göttliche Komödie auf italienischem; wir halten Schiller für einen deutschen Nationalheros, wie Walter Scott fast der mythische Repräsentant Schottlands geworden ist. Wie wir denn umgekehrt einen mächtigen Einfluß der Literatur auf die Volksindividualität nicht bezweifeln. Nietzsche hat gemeint, um Homers Gedichte habe sich die hellenische Nationalität gebildet, und was wäre die italienische ohne Dante? Die Nationalliteratur ist die Literatur einer Nation, wie Goethes Werke seine Literatur sind, der ganze notwendige literarische Ausdruck einer großen Persönlichkeit: begrenzt wo sie begrenzt, groß

wo sie groß war; in Stoffen, Formen, Tendenzen von ihrer Anlage, ihrer Tradition, ihren Erlebnissen bedingt. Euripides' Iphigenia und die Goethes, Voltaires „Pucelle" und Schillers Jungfrau von Orleans; die antike Medea und die Grillparzers — sie sind verschieden nicht bloß durch die Sprache, die künstlerische Schulung, die Persönlichkeit der Dichter, sondern auch durch ihre Zugehörigkeit zu einem großen lebendigen Organismus, aus dem sie herauswachsen, in den sie hineinwachsen. Und diesen ganzen lebendigen Organismus eben nennen wir Nationalliteratur.

Ihr Bereich erstreckt sich so weit, wie die Nation Anteil an ihr hat: Anteil am Hervorbringen, Anteil am Hervorgebrachten. Kleists Dramen gehörten dazu, auch als die Nation sie noch verschmähte, denn sie waren aus nationalstem Geiste geboren; „Iphigenie auf Tauris" gehört dazu, denn deutscher Geist hat den fremden Stoff sich angeeignet und die Besten haben das hellenisch-weimarische Werk vollends adoptiert. Heines Dichtung gehört dazu, auch wenn ihr Dichter sowenig ein Deutscher wäre, wie Chamisso einer war, denn das deutsche Volk hat seine Lieder zu seinem Volkslied gemacht. Aber was nur gelehrten Ursprungs ist, was die heimische Volksseele nicht erreicht hat, das bewegt sich nur an den Grenzen der Nationalliteratur (wenn auch die wissenschaftliche Darstellung nicht wohl vermeiden kann, es mitzubehandeln); Rückerts Makamen stehen auf der Schwelle, und Goethes höfische Maskenzüge bleiben vor ihr stehen. Denn wie für die „Literatur" allgemeines, kann für die „Nationalliteratur" nationales Interesse gefordert werden — nur daß dies Werk nicht in engherzig politischer Ausprägung verstanden werde! Daß ein großer deutscher Dichter, Goethe, Lenau, Mörike, sich rein und voll ausspricht, berührt dies höchste nationale Interesse gewiß stärker als irgendeine politische Tagesfrage, zu der ein dichtender Journalist „Stellung nimmt"!

Diesen Begriff von der Nationalliteratur besaßen die Hellenen nicht, konnten ihn nicht besitzen — weil ihnen die Möglichkeit der Vergleichung fehlte. Die anderen Völker waren für sie Barbaren und mußten es sein; Barbaren, d. h. Menschen, die eigentlich gar nicht sprechen können, geschweige denn dichten, geschweige denn

eine Literatur hervorbringen. Der nationale Ursprung und die nationale Bedeutung der Dichtkunst ward von den Griechen gewiß stark gefühlt — ihr Verhältnis zu Homer bezeugt es; aber eben als etwas Selbstverständliches, nicht als etwas Individuelles. — Die Römer konnten vergleichen und haben verglichen; und der Widerspruch gegen die Übernahme griechischer Kunst regte sich. Aber was sie entgegensetzen konnten, war keine Nationalliteratur; es war die Kunst einer gebildeten, ja gelehrten Oberschicht. Aus den Tiefen der Volksempfindung heraus war das Drama des Äschylos, das Lied des Archilochus, war vor allem das Epos Homers emporgestiegen — obwohl oder gerade weil geniale Einzelne es trugen; war der Dichter, der die Faustfabel aus jahrhundertelanger Not erlöste, kein einzelner? Aber Vergil war ein Hofdichter und Horaz ein höfischer Poet, und auch volkstümlichere Dichter wie Catull hatten nicht die breite organische Tradition hinter sich, auf der selbst eine einsame Begabung wie Pindar oder Aristophanes stand. Es stand in der goldenen Zeit des Augustus wirklich in Rom wie nach A. W. Schlegels ungerechtem Urteil 1800 in Deutschland: das Volk hatte wohl seine Dichter, aber die berühmten Dichter besaß es nicht.

Das Mittelalter konnte vollends zu dem Begriff der Nationalliteratur nicht gelangen. Aus vielen Gründen: weil die Dichtung in lateinischer Sprache, die doch als die höhere galt (noch für Petrarca!), mit ihrer internationalen Macht die Poesie in der Volkssprache bedrückte; weil niemand imstande war, die lateinische Dichtung so zu übersehen, wie Aristoteles die attische oder Horaz die römische leicht hatte überblicken können; weil keine einzige Literatur eines mittelalterlichen Volkes jene Vollständigkeit besaß, jene Mannigfaltigkeit der Gattungen, die wir von dem Begriff einer Nationalliteratur fordern dürfen: für die Tragödie großen Stils waren höchstens Ansätze da; schließlich weil der Begriff der Nationalität, obgleich vielfach schon kräftig entwickelt, durch den ungleich mächtigeren des Christentums, der Christenheit gehindert ward, sich frei auszuleben. Erst am Beginn der Neuzeit taucht die Betonung des Rechts auf eine eigene Dichtung neben anderen nationalen Forderungen auf. Aber erst in dem

Frankreich Ludwigs XIV. ward sie vollkommen deutlich ausgesprochen. Damals, als in dem berühmten „Streit der Alten mit den Neuen" Charles Perrault, der Märchenerzähler, zum erstenmal die gleiche, wenn nicht höhere Geltung für die zeitgenössische Literatur seines Vaterlandes begehrte wie für die vergötterte Antike — damals ward zum erstenmal eine Literatur als Ganzes mit einer anderen verglichen, zum erstenmal eine Nationalliteratur gepriesen, *weil* sie ein Ganzes, und weil sie national sei.

Deutschland trat die Erbschaft an. Das Ideal einer Nationalliteratur, die der französischen vergleichbar sei, schwebte Gottsched vor wie seinem großen Schüler, Feind und Vollender Lessing; weshalb beide sich auch die Pflege des Dramas besonders angelegen sein ließen, denn hier lag der größte Ruhmestitel wie der antiken so der französischen Poesie. Das nationale Fühlen im „Sturm und Drang" und noch mehr in der Romantik, die zu diesem Fühlen klare Erkenntnis und wissenschaftliche Begründung hinzufügte, verstärkte die Bedeutung des Begriffs einer nationalen Literatur. Sechs Klassiker wurden in den Mittelpunkt gestellt, wie Antike und Ausland anerkannte Klassiker als Gipfel des nationalen Schrifttums besaßen. Die Forschung erwuchs schon bei Herder, Lessing, Goethe aus der nationalen Empfindung und aus der dichterischen Übung; und so krönten die Meister deutscher Philologie das Werk: Jacob Grimm, Uhland, Gervinus stellten die deutsche Nationalliteratur als Tatsache vor aller Augen und erkannten, bemaßen, beschrieben ihre Eigenart, die Grenzen dieser Eigenart, die Eigenart dieser Begrenzung.

Diese Arbeit von Jahrzehnten, die selbst wieder auf dem instinktiven Fortschreiten von Jahrhunderten aufgebaut ist, war fast vollendet, als Goethe von „Weltliteratur" sprach. Sie wird von ihm vorausgesetzt: „Literatur" ist für ihn schon selbstverständlich national bedingtes Schrifttum geworden. Und gerade darin besteht die Bedeutung seines neuen Begriffs und Ausdrucks: er war zunächst beinah so paradox gemeint, wie es etwa der Begriff und Ausdruck „Weltreligion" einmal gewesen ist, wie „Weltstaat" es noch heute sein muß.

Denn was bedeutet die andere Hälfte des uns so bequem gewordenen Schlagworts?

„Welt“ ist ja ein uraltes Wort; es begegnet schon in unseren ältesten Schriftquellen. Zweierlei fließt in dem Begriff zusammen: die Gesamtheit der Lebenden — das ist die eigentliche etymologische Bedeutung von wëralt, woraus unser „Welt“ sich abgerundet hat — und der Umkreis der Schöpfung. Wir sagen mit Lessings „Nathan“: „O möchte doch die ganze Welt es hören,“ also alle, die jetzt leben; und mit dem Liede: „Wie bist du doch so schön, o du weite, weite Welt“ — also die Länder, die Täler und Berge.

Wäre Goethes Wort in jenem Sinn zu fassen, den wir abgelehnt haben, so käme für „Welt“ der geographische in Betracht: „Literatur aus aller Welt“. Aber seine Erklärung schließt diese Auffassung aus. Es kann nur gemeint sein: die Gesamtheit der Lebenden. „Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland“ und die Weltliteratur gesteigerte Nationalliteratur. „Es bildet sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist,“ so daß wir also unter den literarischen Nationen gleichsam die Ehrenlegion bilden sollen; Germans to the front! Denn die Literatur ist das lebendige Werk von Lebendigen: nennen wir sie „bodenständig“ — was übrigens keine einzige große Literatur im vollen Sinn gewesen ist —, so verstehen wir doch unter dem Boden, dem sie entsprießt, immer nur die Volksgemeinschaft selbst. Auch die schönste Küste hat noch keinen Meeresgesang erzeugt und der stimmungsvollste Wald kein Waldlied.

Goethe vor allem war viel zu sehr Gegner aller unklar romantischen Vorstellungen und viel zu sehr Kenner des dichterischen Prozesses selbst, als daß über den Sinn der Zusammensetzung noch Zweifel bestehen könnten. Die Gesamtheit der Lebendigen als Dichter der künftigen Literatur — das ist gemeint, das „Ideal eines Einheitslebens der Menschheit überhaupt“, wie Simmel in seiner geistreichen Auslegung der Stelle sagt. — Und das ist nun freilich wieder eine ganz neue Idee. Die Gesamtheit der Lebenden, die Menschheit in all

ihrer Buntheit, in der Mannigfaltigkeit ihrer nationalen, sozialen, psychologischen Gliederung — und doch wieder wie Ein Mensch gedacht, wie Ein großer, künstlerisch angelegter Mensch! „Man möchte etwa an die Arbeitsteilung unter den Gliedern eines einheitlichen Organismus denken," sagt Simmel. Ein Volk der Kopf, ein anderes das Herz der dichtenden Menschheit . . .

Welcher Entwicklungsgang nötig war, ehe diese Vorstellung gefaßt werden konnte, das kann hier nicht dargelegt werden. Wie die antike Philosophie zuerst zu einer Vorstellung des abstrakten „Menschen" gelangte, wie der Blick sich für die Organisation der Menschheit schärfte, wie das Mittelalter mit dem Vergleich des einzelnen Menschen, des Mikrokosmos, und der ganzen Welt, des Makrokosmos, spielte, wie die Aufklärung jenen Gedanken einer Arbeitsteilung zwischen den Epochen, zwischen den Völkern aufdämmern ließ, wie schließlich Goethes großer Lehrer Herder die Menschheit als „ein System lebendiger Kräfte" deutete — dies alles gehört zur Vorgeschichte von Goethes kühner Konzeption.

So viel mußten wir auseinanderzusetzen versuchen, ehe wir zu Goethes eigenen Äußerungen gelangen.

Goethe schreibt 1827 in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum" (Band VI, Heft 1) im Anschluß an die Vergleichung seines „Tasso" mit Alexandre Duvals historischem Drama „Tasso", die französische Zeitschriften gegeben hatten:

Die Mitteilungen, die ich aus französischen Zeitblättern gebe, haben nicht etwa allein zur Absicht, an mich und meine Arbeiten zu erinnern; ich bezwecke ein Höheres, worauf ich vorläufig hindeuten will. Überall hört und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im ganzen hiermit beschaffen sein mag, welches zu untersuchen und näher zu bestimmen nicht meines Amtes ist, will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. Alle Nationen schauen sich nach uns um; sie loben, sie tadeln, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, eröffnen oder verschließen ihre Herzen; dies alles müssen wir gleichmütig aufnehmen, indem uns das Ganze von großem Wert ist.

Erfahren wir ja das gleiche von unseren eigenen Landsleuten; und warum sollten die Nationen unter sich einig sein, wenn die Mitbürger nicht miteinander übereinzukommen verstehen? Wir haben im literarischen Sinne

sehr viel vor anderen Nationen voraus; sie werden uns immer mehr schätzen lernen, und wäre es auch nur, daß sie von uns borgten ohne Dank und uns benutzten ohne Anerkennung.

Wie aber die militärisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer inneren Einheit sich entwickelt, so muß auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Übereinstimmung nach und nach hervorgehen. Dieses kann aber nur durch die Zeit bewirkt werden. Ich sehe so viele Jahre als ein Mitarbeitender zurück und beobachte, wie sich, wo nicht aus widerstreitenden, doch heterogenen Elementen eine deutsche Literatur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch eins wird, daß sie in einer Sprache verfaßt ist, welche aus ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tun, Urteilen und Beginnen nach und nach das Innere des Volks zutage fördert.

In aller Deutlichkeit spricht es Goethe hier aus: die Nationalliteratur Deutschlands ist selbst nicht einheitlicher als die künftige Weltliteratur — ja sie ist es weniger, denn sie wird eigentlich „bei ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tun, Urteilen und Beginnen" nur durch die Gemeinsamkeit der Sprache zusammengehalten — ein Urteil, das wir uns freilich nicht aneignen werden. Die künftige Weltliteratur dagegen wird aus einer „sittlich-ästhetischen Übereinstimmung" hervorgehen. Freilich schränkt Goethe selbst zwei Jahre später diese Erwartung in einem Brief (am 11. November 1829) an die Berliner „Gesellschaft für in- und ausländische Literatur" ein, der unter der Überschrift „Ferneres über Weltliteratur" auch für die Veröffentlichung im Nachlaß aufgezeichnet wurde. Diese ergänzende Betrachtung gliedert sich in drei Teile. Der erste, „Einwendung", gibt die Bedenken gegen seine eigene Darstellung einer künftigen einheitlichen Weltliteratur: wie er vorher gemeint hat, auch eine nationale Literatur sei gewissermaßen universal, so meint er nun, auch die universale werde die inneren Verschiedenheiten aufweisen, die jede einzelne Nationalliteratur besitzt. — Der zweite Teil, „Ermunterung", führt aus: eben deshalb komme ein Ganzes nur zustande, wenn jedes Glied die eigenen Anlagen ausbilde; also, praktisch gewandt: der Deutsche solle nicht zu stark nach der Weltliteratur hinschielen, solle vielmehr nach wie vor seine Eigenart pflegen. — Denn, meint der dritte Teil, „Zu bedenken" überschrieben, gerade dieser starken Betonung und bewußten Pflege der nationalen Eigenart verdanke die französische Literatur ihren

gegenwärtigen Einfluß — und es sei also zu fürchten, daß sie und nicht (wie der erste Aufsatz hoffte) die Deutschen das eigentliche Wesen der Weltliteratur bestimmen würden. Die Deutschen sollen sich ja nicht fernhalten von der allgemeinen Entwicklung, sollen im Gegenteil diese aufmerksam studieren, um an ihr zu lernen; vor allem aber sollen sie die der Franzosen nicht außer acht lassen. Denn diese ist jetzt die nationalste Literatur, d. h. deren Dichtung mit diesem Leben am engsten verbunden ist. „Die französische Poesie," heißt es weiter in dem Brief, „sowie die französische Literatur trennt sich nicht einen Augenblick von Leben und Leidenschaft der ganzen Nationalität." So also, praktisch, erzieherisch, warnend zugleich und ermunternd sind diese berühmten Ausführungen gemeint:

Ferneres über Weltliteratur.

Einwendung.

Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bei der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anderes von ihr erwarten, als was sie leisten kann und leistet. Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland und wird, genau besehen, uns nicht mehr geben, als was der einheimische Boden auch verlieh. Was der Menge zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernsten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber, die sich dem Höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben, werden sich geschwinder und näher kennen lernen. Durchaus gibt es überall in der Welt solche Männer, denen es um das Gegründete und von da aus um den wahren Fortschritt der Menschheit zu tun ist. Aber der Weg, den sie einschlagen, der Schritt, den sie halten, ist nicht eines jeden Sache; die eigentlichen Lebemenschen wollen geschwinder gefördert sein, und deshalb lehnen sie ab und verhindern die Fördernis dessen, was sie selbst fördern könnte. Die Ernsten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre, der breiten Tagesflut sich entgegenzusetzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen, bis die Strömung vorübergegangen ist. Die Haupttröstung, ja die vorzüglichste Ermunterung solcher Männer müssen sie darin finden, daß das Wahre auch zugleich nützlich ist. Wenn sie diese Verbindung nun selbst entdecken und den Einfluß lebendig vorzeigen und aufweisen können, so wird es ihnen nicht fehlen, kräftig einzuwirken, und zwar auf eine Reihe von Jahren.

Ermunterung.

Wenn es schon in manchen Fällen wohlgetan sein mag, dem Leser nicht gerade das Gedachte zu überliefern, vielmehr sein eigenes Denken auf-

zuwecken und anzuregen, so möcht' es doch wohlgetan sein, die eben ausgesprochene, vor geraumer Zeit niedergeschriebene Bemerkung nochmals aufzunehmen. Die Frage, ob diese oder jene Beschäftigung, welcher sich der Mensch widmet, auch nützlich sei, wiederholt sich oft genug im Laufe der Zeit und muß jetzt besonders wieder hervortreten, wo es niemand mehr erlaubt ist, nach Belieben ruhig, zufrieden, mäßig und ohne Anforderung zu leben. Die Außenwelt bewegt sich so heftig, daß ein jeder Einzelne bedroht ist, in den Strudel mit fortgerissen zu werden; hier sieht er sich genötigt, um seine eigenen Bedürfnisse zu befriedigen, unmittelbar und augenblicklich für die Bedürfnisse anderer zu sorgen; und da fragt sich denn freilich, ob er irgendeine Fertigkeit habe, diesen aufdringlichen Pflichten genugzutun? Da bleibt nun nichts übrig, als sich selbst zu sagen, nur der reinste und strengste Egoismus könne uns retten; dieser aber muß ein selbstbewußter, wohlgefühlter und ruhig ausgesprochener Entschluß sein.

Der Mensch frage sich selbst, wozu er am besten tauge, um dieses in sich und an sich eifrigst auszubilden. Er betrachte sich als Lehrling, als Geselle, als Altgeselle, am spätesten und höchst vorsichtig als Meister.

Weiß er mit einsichtiger Bescheidenheit die Forderungen an die Außenwelt nur mit dem Wachstum seiner Fähigkeiten zu steigern, um sich bei ihr, dadurch nutzend, einzuschmeicheln, so wird er stufenweise seinen Zweck erreichen und, wenn ihm das Höchste gelingt, behaglich wirken können.

Über Förderniſse und Hinderniſse, wie sie die empirische Welt darreicht oder zwischenschiebt, mag ihn das Leben, wenn er genau aufmerkt, belehren; so viel aber mag der wirklich Tüchtige immer vor Augen haben: sich um der Gunst des Tags willen abzuhetzen, bringt keinen Vorteil für morgen und übermorgen.

Zu bedenken.

Jede Nation hat Eigentümlichkeiten, wodurch sie von den anderen unterschieden wird, und diese sind es auch, wodurch die Nationen sich untereinander getrennt, sich angezogen oder abgestoßen fühlen. Die Äußerlichkeiten dieser inneren Eigentümlichkeit kommen der anderen meist auffallend widerwärtig und im leidlichsten Sinne lächerlich vor. Diese sind es auch, warum wir eine Nation immer weniger achten, als sie es verdient. Die Innerlichkeiten hingegen werden nicht gekannt, noch erkannt; nicht von Fremden, sogar nicht von der Nation selbst, sondern es wirkt die innere Natur einer ganzen Nation wie die des einzelnen Menschen unbewußt; man verwundert sich zuletzt, man erstaunt über das, was zum Vorschein kommt.

Ohne mir anzumaßen, die Geheimniſse zu kennen, hätte ich auch nicht einmal die Kühnheit, sie auszusprechen. Nur so viel will ich sagen, daß nach meiner Einsicht das eigentlich innere Wirksame bei den Franzosen jetzt am tätigsten ist und daß sie deshalb zunächst wieder einen großen Einfluß auf die sittliche Welt haben werden. Gern sagt' ich mehr, aber es führt zu weit, und man müßte sehr ausführlich sein, um sich verständlich, und um das, was man zu sagen hat, annehmlich zu machen.

Noch eine letzte Äußerung Goethes ist zu erwähnen, der aber erst die Herausgeber (1840) die Überschrift „Weltliteratur“ gegeben haben. Der Fälscher Hanka hatte 1819 die angebliche „Königinhofer Handschrift“ (Goethe schreibt: „Königingrätzer“) veröffentlicht, mit angeblichen Resten uralter tschechischer Volkspoesie, deren Echtheit jetzt selbst die Panslawisten nicht mehr verteidigen. Auf sie nimmt Goethe, Stifter und Ehrenmitglied der literarischen „Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen“, Bezug, indem er auf die dortige Literatur, die deutsche und die tschechische, hinweist („Kunst und Altertum“, ebenfalls Band VI, Heft 1). Dahinter stehen, abgesetzt und in anderen Lettern, die oft zitierten Verse:

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winz'rin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,
Ein Sphärentanz, harmonisch im Getümmel,
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun!

Nicht „Weltliteratur“ sollten diese Verse überschrieben werden, sondern „Volkspoesie“. Die Gleichartigkeit aller volkstümlichen Lyrik hebt Goethe, auch hier Herders dankbarer Schüler, hervor: Psalmen und Hohes Lied, Hafis und Indianergesang ertönen „harmonisch im Getümmel“. Nicht einmal eine Mahnung zur Verträglichkeit zwischen Deutschen und Tschechen ist gemeint, nur eine Bitte, in den Schatz der Volksdichtung auch diese neuen Wertstücke aufzunehmen. Gerade das fehlt, was jene anderen Betrachtungen charakterisiert: der Hinweis auf die nationale Grundlage der irdischen Sphärenharmonie; oder mindestens er ist nur leise angedeutet. Dennoch stimmt auch dieser Ausspruch zu den anderen wenigstens insofern, als die universale Harmonie als das höchste Ziel erscheint, dem alle Einzelklänge sich einzuordnen haben.

Wiederholen wir also unser Ergebnis. Als „Weltliteratur“ verkündet der größte Dichter der neueren Zeit eine Dichtung, die aus der sittlich-ästhetischen Übereinstimmung der Völker erstehen soll,

und zwar indem jede Nation sich ihrer Eigenart bewußt bleibt, aber auch der der anderen Literaturen gerecht wird. Wie innerhalb der deutschen Nationalliteratur wird dann innerhalb dieser Literatur der Welt eine Art Arbeitsteilung eintreten, jede Nationalität ihr Teil beitragen und doch eine höhere Harmonie des Ganzen sich herausbilden. — Wir haben uns nun zu fragen, wie weit diese Verkündigung sich bei näherer Prüfung bewahrheitet.

Zweites Kapitel

Vorgeschichte der Weltliteratur

„Ich bin überzeugt," sagt Goethe, „es bilde sich eine Weltliteratur." Jetzt also sei sie im Anbrechen: 1827; mit Goethes Tod, würden wir sagen ... Goethe als der letzte große Vertreter der Nationalliteratur; in allen späteren schon die universale Literatur wirksam: in Victor Hugo und Carducci, in Hebbel und Ibsen, ja in Gottfried Keller, in Björnson, in Tolstoi und Dostojewski.

Gewiß, nicht einmal dem letzten wird man die europäische Grundlage abstreiten, obwohl ein Schriftsteller von so ausgeprägter nationaler Eigenart wie Dostojewski kaum zum zweitenmal zu finden ist. Aber gilt denn das nicht schon Jahrhunderte früher? Für Ariosto oder Rabelais, für Wolfram von Eschenbach, ja (wenn man „Europa" nur kleiner nimmt) für Vergil? Vor allem, gilt es nicht für Goethe selbst, für all seine Freunde und Genossen, Schiller, Herder, Wieland, für all seine Lehrer und Vorgänger, Voltaire und Rousseau, Shakespeare und Racine? Sind sie nicht alle national nur auf einer breiteren, universalen Grundlage? War je ein Dichter, der nicht einem „primitiven" Volk oder einer prähistorischen Zeit angehörte, rein national?

All das ist richtig; und all das liegt so auf der Hand, daß der Unterschied, den Goethe annimmt, doch wohl so einfach nicht wird wegzuerklären sein. Es ist deshalb noch einmal daran zu erinnern: die Wendung liegt — immer nach Goethes Meinung — darin, daß *der beherrschende Geist selbst* ein gemeinschaftlicher wird. Fremdes, aus historischer oder geographischer Entfernung Eingeführtes war immer aufgenommen worden, aber etwas eigenartig Nationales war da, was dann Antike, Christentum, französische

oder englische Mode umformte. Dieser umformende Geist selbst, der der neuen Weltliteratur, wird ein neuer. Dieser „übernationale" Geist, wie Nietzsche sagen würde, ist selbst nichts anderes als das letzte Ergebnis der von allen Seiten her zusammenströmenden nationalen, historischen, individuellen Einflüsse; wie nach Newtons freilich von Goethe so heftig angefeindeter Lehre Weiß aus der Mischung aller Farben entsteht.

Betrachten wir denn nun diese „Farben" etwas näher, die sich nach jahrtausendelanger Entwicklung zu der neuen blendenden Gesamtfarbe vereinigen sollen!

Schon aus dieser Fragestellung geht hervor, daß wir es nur mit solchen früheren Einwirkungen oder Vorbereitungen der deutschen Literatur zu tun haben, die eben an dem Gesamtbau der Gegenwart beteiligt sind. Was nur vorübergehend, was nur für vorübergehende Erscheinungen von Bedeutung war, das können wir außer acht lassen, wenn wir nach den Bausteinen einer vorhandenen oder sich vorbereitenden Weltliteratur fragen.

Natürlich liegt zu unterst eine tiefe und ewige Schicht primitiver Menschlichkeit; und des wollen wir froh sein. Man hat bei der Entwicklung der Mythologie beobachtet, daß die ältesten Schichten am längsten fortdauern, ja bis in die Gegenwart hinein; und das gilt für die Entwicklung der Poesie nicht minder. Man hat ja auch hier bestritten, daß die menschlichen Eigenschaften unveränderlich seien, und gewiß werden sie sich nicht nur im Ausdruck, sondern auch im Wesen gewandelt haben. Lessing ging gewiß in seinem Verdruß über Goethes „Werther" zu weit, wenn er bestritt, „daß ein griechischer oder römischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen haben würde": der christlichen Erziehung sei es vorbehalten worden, „ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln". Er ging zu weit; aber daß in der Auffassung der Liebe von Sappho und Euripides, von Catull und Ovid bis zu Goethe, Heine, Kleist sich eine Änderung vollzogen habe — wer wollte das leugnen? Doch aber — das Menschliche, das Allgemein-Menschliche, und auch das Menschlich-Allzumenschliche bleibt von Anbeginn der ersten poetischen Regungen bis hin zu den raffi-

nierteſten Künſteleien unſerer Tage. Und zwar handelt es ſich um zweierlei Gruppen von Erſcheinungen. Die eine bilden die inneren Erlebniſſe der Menſchenſeele ſelbſt, vorab die großen Leidenſchaften, Liebe und Haß, mögen ſie nun Einzelnen gelten (im Liebes- und Spottlied) oder ganzen Gemeinſchaften (im politiſchen, religiöſen, auch im philoſophiſchen Gemeinſchaftsbekenntnis), Ehrgeiz, Freude, Schmerz; daneben die leiſeren Stimmungen, die denn auch erſt nach und nach vernehmlich werden, deren Keime doch aber ſchon in die Anfänge der Mythologie hinabreichen: Verſenkung in die Natur, Gefühl der Einſamkeit, Abhängigkeitsgefühle von mancher Art. Und dieſe Leidenſchaften und Stimmungen werden nun erregt durch die zweite Gruppe von Erſcheinungen: die Beziehungen des einzelnen zu anderen, die ſozialen Erſcheinungen im weiteſten Sinne. Verhältniſſe wie die zwiſchen Herr und Diener, Feldherr und Krieger, zwiſchen Freunden, Liebenden, Nebenbuhlern, Feinden ſind von allem Anfang da und ſtören den Menſchen aus ſeiner Gleichgültigkeit bis zur heftigſten Erregung auf. Lange, ehe es etwas gab, das irgend Nation oder Nationalität heißen konnte, war irgend etwas da, was die Menſchen verband — und entzweite, irgendeine Gemeinſchaft, Horde, Familie, primitiver Staat oder wie immer. Und das alles geht dann in die nationaliſierte Dichtung über; aber es bleibt gemeinverſtändlich — es iſt die ſelbſtverſtändliche und unentbehrliche Vorausſetzung für die ungeheure Tatſache, daß überhaupt ein Volk die Dichtung des anderen verſtehen, würdigen, ſich aneignen kann — ſoweit eben all dieſe drei Operationen nicht durch die nationale Sonderentwicklung allzuſehr erſchwert ſind.

Deshalb mußte dieſe Tatſachengruppe erwähnt werden, ſo ſelbſtverſtändlich ſie auch ſcheinen mag. Es gibt „vornationale“ Elemente der Weltliteratur, wie die Sprachwiſſenſchaft von „proethniſchen“ Erſcheinungen im ſprachlichen Leben der Indogermanen ſpricht, d. h. von ſolchen, die der Trennung der großen Dialekte Indiſch, Helleniſch, Germaniſch uſw. vorausliegen; und wie jene ſind ſie von fortdauernder Wichtigkeit.

Als ein zweites aufbauendes Grundelement folgt dann das Nationale ſelbſt. Von irgendeiner Epoche aus, unter der

Nachwirkung irgendwelcher historischen Vorgänge, unter der Mitwirkung irgendwelcher hervorragenden Persönlichkeit geht den Angehörigen einer größeren Gemeinschaft das Bewußtsein auf, daß sie eben eine Einheit seien, von allen anderen unterschieden — „wir die Edlen", „wir die wahrhaften Menschen", „wir die Söhne des großen Helden", „wir die Diener des großen Gottes". Sie empfinden sich als von allen anderen unterschieden — und sie sind eine Nation. Denn dies Bewußtsein, dieser Wille zur Absonderung und Selbstbehauptung ist das eigentlich Entscheidende — nicht Rasseneinheit, die bei kaum einer großen Nation besteht; nicht politische Einheit, die überall ohne nationales Gemeingefühl vorkommt.

Dies Nationalgefühl wird natürlich noch nicht die moderne Form haben, die durch Schule, Kriegsdienst, tausendfältige Überlieferung uns fast selbstverständlich geworden ist. Aber es bildet sich allmählich überall aus, und zwar, wie das in der menschlichen Natur liegt, stärker in seinen negativen Momenten betont als den positiven. Der Inder ist vor allem kein Verwandter jener verachteten „Dunklen", die Urbewohner seiner eroberten Heimat sind; der Hellene ist vor allem kein „Barbar". Erst der Römer hat aus dem Hochgefühl seiner staatlichen und rechtlichen Stellung dies Bewußtsein positiv gestaltet: „Ich bin ein römischer Bürger", d. h. ich bin ein vollberechtigtes Glied der Nation, die die Welt beherrscht. — Auch in literarischer Hinsicht ist diese neue Empfindung zunächst vor allem abwehrend: gegen fremde Götter und Kulte, fremde Trachten und Sitten, fremde Sprache und Dichtung hat sie sich immer wieder gerichtet, auch bei uns, dem hierin doch nachgiebigsten und lernbereitesten aller Völker. Diese Abwehr ist auch nötig, sobald die neu entstehende oder neu bedrohte nationale Eigenheit sich auf sich selbst besinnt; und überhaupt kommt sie als unentbehrliches Gegengewicht gegen die von überall her andringenden fremden Strömungen zu ihrem Recht beim Aufbau des nationalen Gesamtwerks. Denn von dem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit wird jede nationale Literatur getragen, trotz aller individuellen Zersplitterung, trotz aller Gegensätze politischer, religiöser, wirtschaftlicher Parteien. Die Gemein-

samkeit, die aus gleichen Lebensbedingungen hervorgeht, wird verstärkt und überboten durch die neue Gemeinsamkeit des geistigen Besitzes. Die Anteil haben an der deutschen Sprache, an der deutschen Kulturtradition, an der Erinnerung, die große deutsche Männer hochhält — die bilden den Kern der deutschen Nation; aus denen gehen die deutschen Dichter hervor wie die deutschen Staatsmänner oder Reformatoren.

Allgemein-Menschliches — Allgemein-Nationales, das ist der Grundstock. Und wo er angefochten wird, steht es schlimm: wo Konvention und tote Formel die lebendige Grundlage aller Dichtung ertötet, wo übermächtiger fremder Einfluß die starke Tradition nationalen Lebens erschüttert. Zufluß aber von außen her ist dem einzelnen unentbehrlich wie der Gemeinschaft, nur auf sich gestellt, würde alle Entwicklung absterben. Der Baum braucht Luft und Licht, die er sich nicht selbst erzeugen kann; der Mensch braucht Belehrung, Anregung, Förderung; die Nation bedarf geistigen Verkehrs so gut wie wirtschaftlichen.

Es mag sein, daß früh schon den ältesten Germanen allerlei Kultureinflüsse zugetragen wurden. Von den Babyloniern sollen astronomische Beobachtungen als ein erster Versuch, Himmel und Erde zu verbinden, sollen Zahlensysteme über die ganze Welt verbreitet worden sein; ja, was für unsere Frage noch wichtiger wäre: ihr Epos, das mythisch-heroische Gedicht von Gilgamesch, soll das Vorbild und Muster aller Epik geworden sein. Diese Meinung vermögen wir freilich uns nicht anzueignen. Haben die Babylonier in der Epoche ihrer Weltstellung den Ariern, oder haben die Phönizier, als ihr Welthandel sie auch an die deutschen Bernsteinküsten führte, den wilden „Pelzjägern" Urgermaniens wirklich Kulturelemente vermittelt, so sind diese unerkennbar in das Wesen jener primitiven Völker übergegangen. Ein Zauberspruch etwa, der eine heilende Operation symbolisch nachbildet — „Bein zu Beine, Glied zu Gliede, als ob sie aneinandergeleimt wären" —, mag von den Assyriern der ganzen Welt geschenkt sein, falls es nicht einfacher ist, überall selbständige Entstehung anzunehmen; deshalb ist die uralte Literatur der Zaubersprüche und Wundsegen doch in einer bestimmten Epoche von den

Germanen neu erzeugt worden, um bis in die Gegenwart, mannigfach umgewandelt, als Gebet, Kirchenlied, Kriegspoesie fortzuwirken.

Alle solche prähistorischen Einflüsse dürfen wir also beiseite lassen. Der Aufbau einer Weltliteratur auf nationaler Grundlage beginnt für Deutschland wie für alle europäischen Kulturnationen mit der Antike. Und hier allerdings setzt er gleich so mächtig und gewaltig ein, daß wir sagen müssen: Es gibt in unserer Poesie keinen Vers, in unserer Prosa keinen Satz, der ohne die Einwirkung von Hellas und Rom ganz so, wie er aussieht, aussehen würde. Ein berühmter englischer Jurist und Historiker hat den Ausspruch gewagt: „Außer den ewigen Naturgesetzen wirkt in unserem geistigen Leben nichts, das nicht griechischen Ursprungs ist." Und allzuviel ist es nicht übertrieben.

Wir müssen ja daran erinnern, daß gleich unsere Vorstellungen von Literatur, von Dichtung selbst nach denen der Griechen geformt sind. Als eine bewußte Unterscheidung von Poesie und Prosa, von kunstmäßiger Rede und Alltagsrede begann, hatte längst das Vorbild und die Lehre der Hellenen auf unzähligen Wegen das Urteil aller Späteren mitbestimmt. Was uns Schönheit heißt, ist noch heute das, was gerade die Hellenen als Schönheit empfanden; kein fremder Schönheitsbegriff der Japaner oder Inder hat sich durchgesetzt — und noch weniger dauernd ein spezifisch germanischer. Das gilt, mag man es beklagen oder loben, wie für die bildende Kunst so für die Dichtung. Erst die neueste Zeit hat es unserem Verständnis näher gebracht, wie vieles von den Hellenen übernommen ist, was uns selbstverständlich scheint; und nicht etwa übernommen, weil es selbstverständlich wäre. Das japanische und chinesische Drama läßt uns erst empfinden, wie vieles auch in unserem Drama ganz anders sein könnte, wenn z. B. das Bühnenstück mehr auf eine gleichsam musikalische Entfaltung eines Akkords ausginge, oder auf eine nach den Gesetzen der bildenden Kunst geordnete Folge szenischer Bilder, während es nun unweigerlich die Entwicklung eines seelischen Konflikts oder mindestens einer seelischen Forderung geworden ist. Erst in den neuesten Theaterbestrebungen vor allem Max Reinhardts in Berlin,

oder auch in den Vorschlägen des Engländers Gordon Craig macht sich unbewußt der Versuch einer Befreiung von dem unumschränkten Vorbild des „antikischen" Dramas geltend, dem ich deshalb noch nicht unbedingt das Wort reden will. — Oder in unserer Erzählungskunst haben die Griechen das Gesetz der ästhetischen Ökonomie durchgesetzt: nichts soll erzählt werden, was nicht irgendwie nötig scheint. Davon haben aber die Inder keinen Begriff, die fünf- und sechsmal dasselbe wörtlich wiederholen, statt die Wiederholung durch eine ökonomische Formel zu sparen, wie sie schon unser Volksmärchen kennt: „und ebenso ging es ihm beim anderen Male." — Daß die Lyrik sich vom Gesang loslöst, ist vielleicht eine innere Notwendigkeit; tatsächlich aber hat sie es zuerst bei den Hellenen getan, und ihnen haben die Römer sofort eine reich entwickelte Buchlyrik abgelernt; die urwüchsige Lyrik hat den musikalisch bewegten lauten Vortrag nie und niemals entbehren können.

Es würde zu weit führen, die hellenische, ja attische Begründung unserer gesamten Kunstanschauungen weiter im einzelnen nachzuweisen; sie ist natürlich nirgends unangefochten geblieben, hat sich aber gegen das Durchbrechen anderer nationaler Tendenzen oder individueller Widersprüche im wesentlichen überall behauptet. Es mag sein, daß aus dem mittelalterlichen Mysteriendrama sich ein anderes Drama hätte entwickeln können, mit einer rein epischen Führung der Handlung; das heißt so, daß die Entwicklung nicht in die Seele der handelnden Personen, sondern in den Willen eines leitenden höheren Willens gelegt worden wäre; und tatsächlich ist (wie z. B. Nietzsche lebhaft betont hat) das Drama der Germanen und vor allem Shakespeares durch seine mehr epische Haltung von dem mehr lyrischen der Alten verschieden. Aber das neue große Drama nicht nur der antikisierenden Franzosen, sondern auch der „naturalistischen" Germanen ist nicht aus dem Passionsspiel entwachsen, sondern aus der von der Renaissance ausgegrabenen und vor allem durch den römischen Tragiker Seneca vertretenen antiken Tragödie. Unser Lustspiel hat sich nicht aus der lokalen Verspottung komischer Figuren entwickelt, die kaum irgendwo gefehlt haben wird, die aber nur bis zu dem Lokalstück

des Darmstädters Niebergall oder des Frankfurters Malß gedieh; sondern es geht weiter auf der großen Straße, die von Menander zu Terenz, von Terenz zu Molière, von Molière zu Augier und Sardou und von diesem zu Ibsen führt. Der Dichter kann die Komödie kaum noch anders aufbauen, als es die alten Meister getan haben.

Freilich, unbesehen hat man auch die antike Kunst nicht übernommen. Die jüngere attische Komödie wurde maßgebend; Aristophanes blieb bewundert, aber nur von gelehrten Dichtern ward er nachgeahmt, wie Pindar auch oder wie späterhin die Satire des Horaz — mag sie nun römische Originalschöpfung sein oder selbst auf griechischen Anfängen stehen. Man kann aber sagen: nur das blieb von der großen Erbschaft ausgeschlossen, was selbst schon durch stark persönlichen Charakter an den Grenzen antiker Eigenart stand. Sonst ist die antike Kunstanschauung die Grundlage aller höheren Kunst und Kunstlehre geworden und geblieben. Beobachtung der Wirklichkeit — Stilisierung der charakteristischen Typen — psychologische Verknüpfung ihrer Seelenzustände — künstlerischer Ausdruck — feste Regelung von Anfang und Abschluß werden gefordert und erlangt. Und dazu gehörte denn auch weiter, was wir schon erwähnt haben, die Einteilung und Durcharbeitung der Gattungen. Was verlangt ein Drama von dem Zuschauer? ein Epos von dem Zuhörer? ein Lied von dem Sänger? Keine Vermischung der Gattungen wird das endgültig beseitigen können — selbst wenn Zuschauer, Zuhörer, Sänger leider in dem einen Leser zusammengefallen sind.

Alle Versuche, nationale Kunst zu errreichen, scheitern, sobald sie an diesen durch die Schicksale von siebzig Generationen unerschütterlich fest gewordenen Fundamenten rütteln. Und wie kleinlich ist andererseits der Versuch, bei ihrer Beibehaltung rein deutsch sein zu wollen, indem man den Dichter einen Barden nennt und sein Lied ein Bardiet! Nationaler Geist weht viel stärker in der antikisch-französierenden „Iphigenie" als in allem „Bardengeheul" der Klopstockianer; mehr in Wolfram von Eschenbach, der französische Dichtungen erneut, als in den einheimischen Novellen kleiner Erzähler. Die große Kunst ist immer mit der

großen Entwicklung gegangen. Wir wiederholen: was nutzt das Klagen und Schelten? Man mag allenfalls noch fordern, daß wir in der Wahl unserer Eltern vorsichtig sein wollen, aber für ferne Vorfahren kann wirklich niemand mehr verantwortlich gemacht werden. Und — wer hätte sich dieser geistigen Ahnen zu schämen?

In der Literatur der Gegenwart also sind sie alle als Gesamtheit noch mächtig, alle, die Auswahl oder Zufall uns wirklich vererbte: Homer, die Tragiker, die Komödie, die Staatsrede, Platons Dialoge, die Kunstlehre und Weltweisheit der alten Meister. Aber betrachten wir sie einzeln, so ist ihr Anteil an der Weltliteratur überhaupt und an der unserer Gegenwart insbesondere sehr ungleich.

Der eigentliche und beherrschende Vertreter hellenischer Dichtung ist für die Deutschen (und fast nur für sie!), seit sie wieder in ein eigenes lebendiges Verhältnis zur Antike traten, unbestritten Homeros gewesen. Was in uns von Vorstellungen epischer Größe, einfacher Würde, sicherer Form lebt, das ist von dem Eindruck mitbestimmt, den vor allem die Ilias (und zwar in J. H. Voß' Übersetzung) auf die Generationen humanistischer Jugenderzieher gemacht hat; das geht von der Begeisterung Lessings, Goethes, Winckelmanns, Herders, Humboldts über das Original aus. — Schwer aber ist es zu entscheiden, ob Homer unmittelbar in der lebendigen Weltliteratur unserer Tage Raum findet. Die Erzählungskunst ist seit Rousseau und Goethe so ganz andere Wege gewandelt, das Epos hat mit den modernen Versuchen eines Carl Spitteler und einer Ricarda Huch, mit dem großen Gelingen von Nietzsches „Zarathustra" so ganz andere Wege eingeschlagen! Unsere Nachbarn jenseits des Rheins spielen halb parodistisch noch mit der Form der homerischen Erzählung, die Anatole France und Jules Lemaître mit anachronistischer Feinheit der Psychologie für kleine Charakterbilder insbesondere des göttlichen Sängers selbst benutzen; homerische Gleichnisse fügt noch der und jener pedantisch in seinen Vortrag ein. Im ganzen wird man urteilen müssen, daß für die moderne Weltliteratur Homer, so stark sein mittelbarer Einfluß auch noch sein mag, unmittelbar als lebendige

Macht nicht in Betracht kommt. Wiederum und ein für allemal: wir urteilen nicht, wir suchen nur festzustellen.

Völlig anders steht es mit der zweiten Hauptmacht der antiken Dichtung. Die großen attischen Tragiker sind immer bewundert worden — freilich mit Abstufungen; für Euripides ist die Bewunderung von den Romantikern bis hin zu Theodor Mommsen recht lau gewesen, bis in unseren Tagen vor allem Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff gerade ihn hervorgerückt und den Liebling der klassizistischen Epigonen, Sophokles, zurückgeschoben hat, während Äschylos in alten Ehren blieb, ja auch noch stieg. Aber zu der neueren Dichtung hat Äschylos die loseste Beziehung; vielleicht weil er aktueller, d. h. stärker für Tagesfragen (Tagesfragen freilich von welthistorischer Bedeutung, weil es die Athens waren!) interessiert war als Sophokles, ohne doch wegen seiner Aktualität so modern zu wirken wie Euripides. — Das antikisierende Drama Goethes, soweit es eben überhaupt nicht mehr deutsch-kosmopolitisch und französisch-human ist, steht im Ton der milden Weisheit des Sophokles am nächsten; gerade wo Goethe an Euripides herantritt, in der „Iphigenie", zeigt sich, wie weit sie auseinandergehen — vielleicht weil der Grieche moderner ist, realistischer, stärker auf psychologische Einzelzüge gerichtet, auch rhetorischer, der Deutsche (wie er später mit ironischem Verdruß meinte) „verteufelt human", auf typische Charakteristik zielend, in der Einheitlichkeit einer hochstilisierten Sprache zuweilen an die Grenze der Manier streifend: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus." — Grillparzers antikisierende Dramen stehen denen des Euripides schon näher, aber aus der inneren Verwandtschaft zweier großer Menschenkenner ohne Menschenliebe, zweier großer Erben und Epigonen, zweier gelehrter und grüblerischer Talente heraus; nicht aber, weil Grillparzer so bei Euripides in die Schule gegangen wäre wie etwa Lessing bei Sophokles, als er den an Leib und Seele verwundeten Helden Philoktet in seinen Major Tellheim umschuf. — Das vielberufene „Oberlehrerdrama" aber der Zeit nach unseren Klassikern hat mit dem antiken Drama innerlich sowenig Verwandtschaft wie dasjenige Schillers — auch wenn es in die „Braut von Messina" den Chor und die Schicksalsidee einführte.

Das hat sich nun aber seit einer Reihe von Jahren geändert. Unser Verhältnis zur Antike ist ohne Frage wieder lebendiger geworden. Gerade auch der lebhafte Kampf um die Antike beweist das: die ultramoderniſtiſche Abwehr etwa in Jugendmanifesten junger Schriftſteller oder die heftige Betonung einer naturaliſtiſchen Erziehung. Und im Mittelpunkte dieſer neuen Kämpfe der „Alten“ und „Neuen“ ſtehen gerade die Tragiker. Die Frage, wie ſie den Modernen nahezubringen ſei, iſt eine brennende geworden. Überſetzungen und Aufführungen von einer ganz neuen Art bilden die Überleitung zu Moderniſierungen. Wie Leſſing die Fabel des Philoktet, Goethe die des Artemisbildes in Tauris, ſo dichtet Hofmannsthal die „Elektra“ um und den „Ödipus“ — und ſchafft Werke, die lediglich als „Verſündigungen an der Antike“ anzuſehen mir völlig verfehlt erſcheint. Denn es iſt gerade die Sehnſucht, die dieſe alten, dem modernen Dichter entſchwebenden Geſtalten erfaſſen will; es iſt gerade die Liebe zu den Kindern des Sophokles, die dieſe Experimente — denn das ſind ſie freilich — hervorgebracht hat. Mag man es beklagen, daß dem Sohne einer verfeinerten und überfeinerten Seelenanalyſe dieſer Haß gegen die Mutter, dieſe Selbſtverblendung gegen das Schickſal ebenſo merkwürdig wie rätſelhaft ward; aber nachdem ihm nun einmal die Geſtalten der Sophokleiſchen Tragödie Schatten geworden waren, mit welchem Blut ſollte er ſie, damit ſie zu ihm reden könnten, tränken, als mit dem eigenen?

Die großen Künſtler des Altertums ſind auf der literariſchen Weltbühne nur durch ihre Nachkommen vertreten, die allerdings — beſonders gerade in dem ſogenannten „Salonluſtſpiel“ — nach ſoviel Jahrhunderten noch immer eine erſtaunliche Familienähnlichkeit aufweiſen. Der Sklave und die Kupplerin ſpielen freilich bei Sardou, bei Bauernfeld, bei Oskar Wilde und Bernard Shaw ſelten mit; aber die ſozialen Typen und mehr noch die Charakterfiguren der Altersſtufen — der ſtürmiſche Jüngling, der erfahrene Greis und wiederum der unbelehrbar jugendliche — blieben; es blieb die frivole Auffaſſung von Ehe und Liebe; es blieb die Neigung, durch Intrigen und unwahrſcheinliche Einfälle die Geſtalten in Bewegung zu ſetzen oder zu hetzen. Daneben freilich hat ſich ein

neues großes Lustspiel ganz anderen Stils entwickelt, aus der gegenseitigen Befruchtung von Tragödie und Komödie entstanden, über das noch zu reden sein wird.

Ebenso haben wir noch auseinanderzusetzen, wie eine von der antiken grundverschiedene neue Lyrik aufgeblüht ist, durch die diese Provinz der alten Dichtung für uns tatsächlich zu einer bloßen geschichtlichen Tatsache geworden ist. Das gleiche gilt von der antiken Beredsamkeit, wenigstens in Deutschland, während sie bei den romanischen Rednern noch immer als Muster gilt — freilich mehr die des Cicero als die des Demosthenes. Es gilt auch für die wissenschaftliche Prosa; doch hier mit Einschränkungen. Hängt es mit dem neuen Anteil zusammen, den die Philologie an ihr nimmt oder damit, daß wir in neue Epochen der Wissenschaft treten, die neue — oder auch alte Formen suchen? Aber es ist eine neue Tendenz auf den philosophischen Dialog zu beobachten, der sowohl von Schriftstellern aufgegriffen wird, die ihre Freude am dramatischen Dialog treibt, als auch von Forschern, deren Streben nach Objektivität hier einen besonderen Ausdruck findet. Hermann Bahr etwa reizt es, die gelegentlichen Meinungskämpfe seiner dramatischen Gestalten einmal selbständig vorzuführen, oder Jakob Wassermann, das romantische Kunstgespräch aus der Novelle in ein eigenes Büchlein zu verwandeln; es freut Raoul Richter oder Karl Joel, verschiedenen Anschauungen über Religion oder Willensfreiheit fair play zu geben. Überall ist hier Platons Dialog das Vorbild, den dann auch neuere Übersetzer mehrfach weiteren Kreisen nahezubringen bemüht waren. Unbewußt aber lenkt der moderne historische Roman auf die Pfade des großen Thukydides zurück, wenn er überlieferte Geschichtstatsachen durch erfundene Reden und ähnliche Einschaltungen psychologischer Art zu ergänzen und zu deuten sucht.

So gut wie ganz aber scheint eine andere Form des Weiterlebens der Antike, ich will nicht sagen tot, aber zeitweilig aufgehoben zu sein: die dichterische Wiederbelebung ihrer großen Gestalten, die Antike als Stoff. Das Epigonendrama hat kühne einzelne, wie Wildenbruch, J. V. Widmann und ihrer Altersgenossen mehrere, nicht von einer dramatischen Darstellung alt-

hellenischen Lebens abhalten können; aber die Jüngeren bleiben davon fern. Auch wenn Carl Spitteler den alten Olymp in seinem „kosmischen Epos" neu aufbauen will, nimmt er doch selten mehr als einen mythologischen Grundbegriff herüber und bildet statt der homerischen Aphrodite oder des euripideischen Herakles eine Göttin der modernen Liebe, einen Heros unserer Kraftanschauungen. Die Malerei wagt ja auch nicht mehr, Anselm Feuerbachs glorreichem oder Alma Tademas virtuosenhaftem Vorbild zu folgen; und selbst Friedrich Nietzsches leidenschaftliches Ringen mit Gestalten wie Herakleitos, Empedokles und vor allem Sokrates hat zu einer neuen dichterischen Synthese nicht geführt.

Dies gilt auch für die römische Literatur. Ihre große Aufgabe war es, die Antike den Barbaren zugänglich zu machen; und etwas von dieser Mischung von Kultur und Barbarentum ist denn freilich auch bei ihr selbst zuweilen sichtbar: bei dem kräftigen Catull oder gar dem (wie seine Verehrer im siebzehnten Jahrhundert, die Lohenstein und Genossen!) raffiniert brutalen Tragiker Seneca. Aber im ganzen liegt doch über der Dichtung der augusteischen Zeit der goldene Glanz einer frohen und belohnten Jüngerschaft bei den edelsten Lehrern. Die größte aller poetischen Epochen war es gewiß nicht — wer möchte sie auch nur gerade unserem Weimar gleichsetzen? —, aber vielleicht die glücklichste. Der stolze Ehrgeiz, daß das neue Weltreich auch seine eigene Weltliteratur haben solle — so weit wir eben diesen modernen Begriff auf jene Epoche schon anwenden dürfen —, belohnte sich, wie er unter Ludwig XIV. sich belohnt hat. Napoleon ist dies Eine nicht geglückt: nicht einmal Madame de Staël konnte er für sich erobern; aber wie glückte es dem augusteischen Alter! Von überall her kamen sie, Römer, Provinzialen, Zugewanderte; und sie fanden sich in einer gemeinsamen „ästhetisch-literarischen" Weltanschauung zusammen. So bildeten sie einen Kreis mit glücklichster Arbeitsteilung, und aus ihrem inneren Naturell entstand die Gleichsetzung mit antiken Dichtern, die später von außen her Karl der Große den Vergil und Naso seiner Akademie verlieh, und die im achtzehnten Jahrhundert vollends verbraucht ward, als nicht bloß Hagedorn, sondern sogar der Pastor Samuel

Lange von Laublingen in den literarischen Ranglisten als deutscher Horaz geführt wurde — recht sehr „à la suite seines Regiments“! Aber Vergil konnte wirklich der römische Homer und Theokrit werden, Horaz und Ovid mochten die griechische Lyrik unter sich teilen — doch so, daß auch anderen Talenten noch Anteil an der Erbschaft blieb. Diese anderen Klassiker Roms hatten aber für die Folgezeit der literarischen Weltgeschichte weniger zu bedeuten (für die Schule zum Teil allerdings soviel, ja mehr als jene); Vergil, Horaz, Ovid aber sind in der neueren Literatur mächtiger geworden als ihre Meister. Vergil war für Friedrich den Großen Homers schönstes Werk; der große Zauberer Virgilius, um einer Dichtung willen, die gar nicht so geheimnisvoll ist, wie sie klingt, mit der Aureole des Christen vor Christus geziert, ward der Führer Dantes und leider auch aller Dichter heroischer Epen. Die Lusiaden des Portugiesen Camões gehören ihm wie Voltaires Henriade, und hätte Schiller seine Fridericias geschrieben, so wäre sie so sehr ein vergilianisches Heldengedicht geworden wie das früheste „regelmäßige Epos“ der Germanen, der „Waltharius“ des Ekkehard von St. Gallen, eins geworden ist. Vergils Geist schwebt über der Erneuerung des Heldengedichtes im Mittelalter, über des Heinrich v. Veldeke Buch von Äneas wie über dessen französischen Vorbildern; und noch als die Aufklärung sich des „mythologischen Spuks“ endgültig zu entäußern gedachte, parodierte der Exjesuit Blumauer gerade die Äneis des Vergil. Bei den Franzosen gilt noch heute dies Gedicht und nicht die Ilias oder Odyssee als das unerreichte Vorbild aller epischen Größe, und Verse Vergils werden Kritiker wie Jules Lemaître nicht müde zu zitieren, solche besonders, in denen der sonst auf das Heroische gerichtete Poet eine seltsame Sentimentalität und Naturversenkung fühlen läßt: sunt lacrimae rerum, „auch die Dinge können weinen“; longioresque cadunt altis de montibus umbrae, „länger schon werden die Schatten der hohen Berge“. — In Deutschland ist das ästhetische Ansehen Vergils in den Kreisen der Philologen neuerdings hoch gestiegen, insbesondere durch die berühmten Arbeiten von Heinze und Norden. Aber man wahrt überall fast zu ängstlich den Abstand zwischen ihm und Homer (etwa wie man erst

ganz neuerdings römische Skulptur neben die griechische zu stellen wagt); und die übrigen Dichtungen Vergils hat das große Epos völlig verdeckt.

Vergil ist der offizielle Vertreter der Augusteischen Dichtung. Die Ansprüche des neuen Weltreiches hat er dichterisch zum Ausdruck gebracht, wie es ihm auch vergönnt war, die politische Weltaufgabe Roms herrlicher zu formulieren, als je die sittliche Pflicht eines großen Staates ausgedrückt wurde — es sei denn, daß man die großen Worte des englischen „Herrsche, Britannia!" vergleicht, desjenigen Reiches, das allein von allen jene Weisheit Roms gelernt hat, „milde Beherrschten zu sein und niederzuwerfen die Trotzigen". Wie denn überhaupt dies ein Punkt ist, der unwichtig scheint, es aber für das Fortleben in der Weltliteratur keineswegs ist: die Kunst, unvergeßbare Worte zu prägen. In ihr sind die Römer, die Klassiker der Inschrift und Meister der Sentenz, nur einmal erreicht oder übertroffen worden: von Friedrich Schiller; denn die Häufigkeit der Bibelzitate hat vor allem inhaltliche und traditionelle Ursachen und kann deshalb nicht ohne weiteres verglichen werden. Aber mit ein paar Zitaten aus Horaz („Dichtung ist auch Malerei"; „Auch der gute Homer muß hin und wieder mal schlummern" usw.) hat sich die ganze Ästhetik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts fortgeholfen, und die weltliche Lebensweisheit unserer Vorklassiker und der französischen, Wielands und Hagedorns lief auf ein paar anderen Horazversen über Lebensgenuß, Unerschrockenheit und Gefährlichkeit des Ehrgeizes. Sein begeistertes Lob des Landlebens mit dem ironischen Schluß — ein Wucherer trägt es vor und geht zu seinen Geschäften über — ist das Motto für beinahe die gesamte idyllische Poesie unserer Stadtpoeten (die nun freilich Geldmänner nicht gewesen sind!) geworden; und selbst als „das Säkulum der Gleime" (wie Platen spöttisch ausrief) sich Anakreon als klassisch auserkor, hat es eigentlich nur die längstgewohnte Trinkerweisheit des Horaz in gräzisierende Versmaße gebracht. — Horaz ist der große Erzieher aller neueren weltmännischen Dichtung geworden und seine Oden mit ihrer Lehre vom Weltgenuß wurden zeitweilig fast eine Art von Gegenbibel. Horaz ward für Boileau,

was Vergil für Dante — und so viel kleiner Boileau, so viel größer war sein europäischer Einfluß. Horaz ist in unseren Schulen in einer unvergleichlich günstigen Stellung: seine Gedichte eröffnen dem Gymnasiasten zuerst und allein den Blick in die Welt, nach der er insgeheim lechzt (denn Ovid ist zu reif und schreckt die zurück, die bei ihm mehr als die platteste Fabulier- und Verskunst des Altertums suchen). Dazu die Mischung von Eleganz und Würde, wie sie eben nur der in der Großstadt eingebürgerte Provinziale zuwege bringt, denn die Provinzialen haben zu viel Würde und die Großstädter zu wenig. So wird er immer wieder „Mode", wenn die Zeit nach Heiterkeit begehrt, der Possen müde wie des Schwermuts. Er ist ein Liebling J. V. Scheffels; er ist der Liebling Nietzsches, der nur bei ihm die berufene „griechische" oder doch „antike Heiterkeit" fand; seine große Ode auf sich selbst („Fester, als wär' es von Erz, steht das Denkmal, das selbst ich errichtet"), den unendlich oft zitierten Trost so vieler verkannter Poeten, hatte Hermann Lingg auf den Lippen, wenn in seinen Dämmerzustand sich hohe Erinnerungen drängten. — Heut hört man weniger von ihm — er ist unserem Stilfanatismus zu sehr „Eklektiker". Aber nach wie vor hat er die Jugend für sich; und kaum gilt da, was man von Terenz sagt: daß die Knaben ihn anders lesen als der reife Gelehrte. Horaz ist vielleicht der gemeinverständlichste Poet der Welt, immer gerade einen Schritt über dem gesunden Menschenverstand und wenig mehr neben der landläufigen Moral; wer die Anfängerlyrik unserer Jugend kennt, wird Verse aus Horaz selten gänzlich vermissen.

Ovid dagegen hat unserer Zeit wenig zu sagen, für die sogar Wieland schon prähistorisch ist. Unter den Klassikern des Altertums der erste große Virtuose; ein Genie der Stoffwahl; interessant auch durch seine Schicksale — die rechten Schicksale des Virtuosen: Glück, rätselhafte Ungunst, Verbannung — das Schicksal eines Casanova. Dem Mittelalter ist Ovid auch durch den Lernstoff wert, der in seinen „Metamorphosen" aufgespeichert ist; der Epoche, die aus der patriarchalischen Enge in die verbotene Welt der freien Moral zu schielen begann, wird er der Horaz einer höheren Schule, einer der vielen Lehrmeister

Wielands und der Franzosen. Jetzt ist er wieder — Schullektüre.

Andere große Namen, die früheren Epochen viel bedeuteten, sind aus dem allgemeinen Gesichtsfeld verschwunden: der strenge und doch begeisterte Lehrdichter Lucrez, der echteste Altrömer unter den Poeten, der sich in die Wirbel des Kosmos stürzte wie Curtius der Ritter in den Abgrund; Lucanus und Statius, dem frühen Mittelalter und noch Dante sehr wichtig; die Lustspieldichter und Fabeldichter, gelehrige Schüler der Griechen Menander und Äsop, und andere. Spurlos verschwand keiner; durch tausend Kanäle wirken sie noch auf die Gegenwart fort — wen einmal die Schule übernommen hat, von dem wird ein Spürchen Erziehung bis an das Ende der Tage mitwirken. Aber sie zählen eben, für heute wenigstens, nur mit in der großen Gesamterbschaft der antiken Literatur und Kultur.

Nur ein Schriftstellername erweckt noch heute lebendige Teilnahme, freundliche oder feindliche, und Meinungsaustausch. Vergeblich haben sich in Frankreich der altmodische Nisard und später der damals hypermoderne Huysmans für die lateinischen Schriftsteller der Verfallzeit interessiert; vergeblich hat ein Jahrhundert ernster Studien auf die literarische Bedeutung der Kirchenväter hingewiesen; nicht einmal der große Augustinus, der Vorläufer doch auch von Rousseaus „Confessions“ und Goethes „Dichtung und Wahrheit“, ist eine lebendige Macht in der heutigen Weltliteratur. Sie haben literarisch einen ungeheuren Einfluß gehabt und haben ihn mittelbar noch — von der gewaltigen Kraft ihrer religiösen und kulturellen Nachwirkungen gar nicht erst zu reden. Aber niemand liest sie aus literarischem Interesse. Cäsar, der große Staatsmann; der geistreiche, moderne Geschichtschreiber Sallust; der vielgerühmte Livius, ja selbst jener Tacitus, der für Johannes Müller das Vorbild des Stils und für Christoph Schlosser das Ideal historischer Moral war — sie sind Namen. Aber um Cicero wird noch gekämpft, wie immer wieder um ihn gekämpft worden ist: kurz vor Lessing in der Zeit des Satirikers Liscow, und in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts für und wider den Königsberger Professor Drumann, in der zweiten mit

und gegen Theodor Mommsen. Jetzt hat Zielinski wohl für lange in seinem Namen gesiegt, nachdem schon vorher Nietzsche seine ungeheure kulturelle Bedeutung festgestellt oder Herman Grimm ihn als den Schöpfer eines unvergänglichen Stils sogar mit Homer verglichen hatte. Mit der neuen Freude an der Kunstform der Prosa als solcher, mit der fast mythologischen Gewalt, die der Rhythmus an sich wiedergewonnen hat, muß der Kunstgenuß an diesen groß gebauten Perioden wiederkehren, die nur in Bossuets Französisch ein gleichwertiges Gegenstück gefunden haben; und schon merkt man hier und da — nur natürlich nicht bei den Rednern! — ein wenig von dem Ehrgeiz ciceronianischer Satzabschlüsse.

Neue Gattungen hat die römische Literatur nicht geschaffen, außer einer: der Satire; denn mindestens für die Nachwelt ist deren griechische Vorgeschichte gleichgültig. Doch muß außerdem an die neue Ausbildung der monumentalen Inschrift und an die schärfere Zuspitzung des Epigramms erinnert werden: die „Devise" wie das „Sinngedicht", die wirkliche und die fingierte Aufschrift, haben den Weg nicht wieder verlassen, den Rom ihnen vorzeichnete und den mit Triumphgefühl die karolingische Renaissance schritt und der Humanismus und das „grand siècle", bescheidener in England oder Deutschland der Schulmeister Ovenus oder der Gelehrte Lessing. — Die Satire ist auf denselben Pfaden und mit denselben Etappen fortgeschritten; freilich ist hier nicht an die große strafende Satire zu denken, die an ganz andere Entwicklungen und Namen geknüpft ist — Cervantes, Swift, Voltaire, Byron, Heine —, sondern eben an die lateinische satura, das Feuilleton in eleganten Plauderversen, die früheste Form des Journalismus, die literarisch wurde. Indes läßt sich ein direkter Zusammenhang des modernen Feuilletons mit dieser noch im achtzehnten Jahrhundert gern nachgebildeten Form nicht erweisen. Auch pflegt es — schon durch die Überschriften gezwungen — größere Einheit zu zeigen als die städtischen Reisebilder des ersten Großstadtschlenderers der Welt, Horazens Satiren.

Mit dieser großen Erbschaft, wie auch Goethe es gern nannte, ist nun dauernd die Grundlage der Weltliteratur gelegt.

Und ihr Aufbau ist damit, wie schon gesagt, vorgebildet: ein Kreis sich ergänzender Gattungen; eine Stufenfolge von der volkstümlichsten zur exklusivsten Kunst; eine Pyramide der Dichter, auf deren Höhe ein paar anerkannte „Klassiker" stehen. Gegeben sind auch die Grundformen des literarischen Verkehrs: ein organisierter Buchhandel; typische Formen des „Buches"; die Anfänge einer berufsmäßigen Kritik und vor allem: die neue Erscheinung des „Publikums". Denn für das kleine Athen fiel Publikum und Volk beinahe zusammen, und außerhalb des Weichbildes gab es nur — wenn auch noch so zahlreich — einzelne Leser; jetzt zuerst bildet sich ein geistiger Zusammenhang der Lesenden, eine „Lesegemeinde", die mit Spannung auf die neue Schrift des Horaz oder Martial wartet. Freilich gilt das nur für diejenigen Autoren, die einem individuelleren Geschmack genügten; für Vergil war gewiß, wie auch für Homer und Hesiod, das ganze Volk Publikum.

Lange ist das literarische Interesse augenscheinlich sehr lebendig geblieben. Allmählich muß es doch brennenderen Fragen weichen. Als Kern der neuen Kulturentwicklung tritt an die Stelle des literarisch-philosophisch „gebildeten Publikums" — die religiöse Gemeinschaft, die die „Armen im Geist" mit paradoxem Widerspruch gegen den Bildungsstolz der alten Welt selig pries.

Mit der altchristlichen Literatur tritt ein völlig neues Moment in die Entwicklung der Weltliteratur. Zu seinen vielen Paradoxen gesellt die Verkündigung von dem Königtum ohne irdische Herrschaft; von der Unterordnung derer, die nicht zwei Herren dienen dürfen, unter Gott und den Cäsar; von der Erfüllung und Aufhebung des Gesetzes durch ihre Praxis noch das unerhörte von einer unliterarischen Literatur.

Man hat lange die Eigenheit der biblischen Rede in anderen Momenten gesucht, bis neuerdings vor allem Deißmann bis ins einzelne nachgewiesen hat, daß sie eben in der unbefangenen Aufnahme volkstümlicher Ausdrucksweise besteht. Die Apostel und Evangelisten, obwohl zum Teil schriftkundige und durchweg redegeübte Männer, wollen nicht schreiben wie die „Schriftgelehrten"; sie wollen wirklich und unmittelbar die einfache Rede des Herzens

verbreiten. Gesprochen hatte man sie natürlich immer; das Neue war der Mut, sie auch so zu überliefern. Die Kühnheit, etwas der Schrift und der schriftlichen Verbreitung anzuvertrauen, was doch aus den persönlichsten Vorbedingungen erwachsen war, konnte nur aus der Gewalt der religiösen Überzeugung kommen. Die unmittelbaren Vorbilder fehlten: auch die Bußpsalmen des Königs David, auch die Strafpredigten des Jesaias und Jeremias waren literarisch, waren für die schriftliche Verbreitung künstlerischen Mustern angepaßt worden. Geringeres als die Überzeugung von der gewaltigen Notwendigkeit und unmittelbaren Kraft des Evangeliums konnte solchen Umsturz nicht bewirken. Ermahnungsbriefe eines Predigers an Gläubige, Nachrichten über Worte und Taten des Meisters waren auch sonst von Hand zu Hand gewandert, aber eben als Ermahnungen und Nachrichten, als Urkunden. Jetzt werden sie der Grundstein einer gewaltigen Literatur, der umfangreichsten, die im Abendland je existiert hat. Sie wirken als Vorbilder, als Vorbilder eben auch in rein literarischer Hinsicht. Natürlich dachte man zunächst nicht daran. Man entschuldigte die kunstlose Form des Gotteswortes; und wenn man sie in ästhetische Beurteilung zu ziehen wagte, lag die Keckheit jenes humanistischen Kardinals, der sich an der Bibel sein Latein nicht verderben wollte, gewiß noch eher der gelehrten Empfindung nahe als eines Chateaubriand Schwärmerei für die Schönheit der Bibel. Daß eben in der Entfernung von bewußter Kunst die Macht der neutestamentlichen Rede mitbegründet sei, hat uns erst Herder gelehrt.

Und ferner: in dem gleichen Sinn geschah die Auswahl der heiligen Schriften. Ein neuer „Kanon" ward gebildet: um eine Gruppe der heiligsten Urkunden lagerte sich wie um das Allerheiligste eine Reihe geschichtlicher Urkunden — die Apostelgeschichte; einige weitere, die Apokryphen, wurden läßlich hinzugelassen, ohne doch den Evangelien gleichgeachtet zu werden. Eine Wiederholung des Vorgangs, durch den das Alte Testament gebildet worden war; diesmal aber ganz ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Inhalts! Ein völlig neuer Gesichtspunkt für literarische Auswahl; denn was bisher um des Inhalts willen ausgewählt

worden war, gelehrte Arbeiten, philosophische Schriften, das hatte man der „Literatur" im strengen Sinne nicht zugerechnet.

Die rein literarische Bedeutung der christlichen Literatur ist somit gar nicht abzuschätzen. Was wir von „unmittelbaren Bekenntnissen" besitzen, das moderne Tagebuch, der zur Veröffentlichung bestimmte Brief, das formlose Gedicht — all das ist als literarisches Erzeugnis erst durch das Neue Testament möglich geworden. Wahrheit des Inhalts statt Schönheit der Form; ethische statt ästhetischer Kriterien — das wurde das Entscheidende für eine unabsehbare Masse von Schriften, die doch gleichzeitig formell die Nachfolge auch des antiken Buches aufnahmen. Eine Neuerung, die nicht bloß in jener uns seltsam erscheinenden, damals unvermeidlichen Entrüstung über die „Lügen" der alten Dichter sich geltend machte, sondern überhaupt in einem gewaltigen Zurückschrauben des ästhetischen Maßstabes. Wunderbare Werke gelangen auch so, und oft wird die tiefe Gewalt des Bekenntnisses, die Neuheit der Persönlichkeit sie für uns turmhoch über abgeschlossenere Kunstwerke stellen. Aber der Begriff des literarischen Kunstwerkes war dauernd erschüttert. Nichts kennzeichnet die Dichtung unserer Tage mehr als die neue Wendung zum objektiven Kunstwerk; hiermit erst ist eine Rückwendung zur Antike eingetreten und ein Abschied nicht nur von der Romantik, auch von der Bekenntnisdichtung Goethes . . .

Und untrennbar hing damit ein zweites zusammen, gegen das aber schon Goethe selbst mit wahrer Leidenschaft gefochten hat: die moralische Tendenz.

Daß ein Buch nebenbei auch nützlich sein solle — oder wenigstens dürfe, hatte schon die antike Ästhetik gelehrt; und an erbaulichen Schriften fehlte es dem Altertum nicht, selbst von denen abgesehen, die eben gar nicht literarisch sein wollten. Hesiodos ist ein durchaus moralisierender Dichter; Theognis ist es erst recht; Pindar ist es zuweilen. Und schließlich hat Aristoteles ja der Tragödie eine moralische Absicht gegeben, wenn man sie nicht lieber eine hygienische nennen will. Trotz alledem wußte Platon wohl, weshalb er die Poeten aus seinem Tugendstaat bannen wollte. Kein antiker Autor würde so etwas verfaßt

haben wie einen Roman mit moralischer Spitze oder ein Drama zur Verherrlichung der Tugend; dafür gab es Sophisten, Rhetoren, mit einem Wort: Schulmeister. Diese Schwergewichtsverlegung ist aber den deutschen Schriftstellern fast so selbstverständlich geworden wie deutschen Künstlern die erbauliche Hauptabsicht der Malerei — bis in beiderlei Hinsicht die Renaissance eine erste zaghafte Antikisierung wagte.

Die christliche Literatur als Ganzes bietet somit einen völlig neuen Anblick dar; man kann es ja noch heute in apologetischer Ästhetik und Literaturgeschichte, z. B. in des Pater Baumgarten Geschichte der Weltliteratur, folgerichtig durchgeführt sehen, daß ohne die religiös-moralische Schönheit eine künstlerische nicht bestehe. Diejenigen Gattungen, die dem neuen Ideal zunächst nicht dienstbar gemacht werden konnten, starben vorläufig ab, wie vor allem die Tragödie; wogegen die Lyrik eine wirkliche Erhöhung und Vertiefung zugleich finden konnte. Aber die starke Betonung des Inhaltlichen brachte doch im allgemeinen auch eine entschiedene Begünstigung der Erzählung mit sich. Zwar das Epos, das eine gewisse Weltlichkeit nie verleugnet, mußte seiner neuen Zeit harren; aber die erbauliche Erzählung jeder Art, von der ernstesten Legende bis zum derbsten Heiligenschwank, bereitete der künftigen Geltung und Entwicklung des Romans den Raum. Überhaupt aber führte die Mitwirkung des einheimischen alten Erzählungsstoffes, der Mythologie, Heldensage, Anekdote, zu dem Bedürfnis nach einer neuen Erzählungsmasse. Unter dem Einfluß dieses Bedürfnisses wurde eine neue Gattung im Mittelalter literarisch: das Märchen. Es hatte längst im Volke gelebt, wie uns gelegentliche Aufzeichnungen, Nachrichten, Rückschlüsse beweisen; nun aber bemächtigen sich seiner die Schriftgelehrten, verbreiten orientalische und, seltener, auch einheimische Märchen; die Gattung verbindet sich mit historischen, heroischen, erbaulichen Vorträgen, wie sie mit der alten Mythologie sich immer verbrüdert hatte.

Diese offizielle Anerkennung des Märchens bedeutet aber eine weitere Entfernung von der antiken Kunstauffassung: zum erstenmal verläßt man bewußt den Boden der „Naturnachahmung", zum erstenmal entfernt man sich bewußt und absichtlich vom Boden

der Wirklichkeit. Erst mit der Rezeption des Märchens ist die Richtung auf freie Erfindung, auf gesuchte Originalität eröffnet; theoretisch, denn tatsächlich hielt sich die Freiheit der Erfindung hier in so engen Schranken wie bei der Bearbeitung alter Sagenstoffe selbst noch bei dem kühnsten Neuerer, Euripides. Nur die lehrhafte Fabel hatte früher gleiche Möglichkeit eigentlicher Erfindung gewährt, und ihr Typus wird denn auch in der Bibel und in der römischen Geschichte zum Typus der originellen Erfindung. Jetzt aber ist die Bahn freigegeben, und man berauscht sich im Märchenhaften, ernst in der Aufnahme keltischer Phantasien in die Epik, spielerisch in dem volkstümlichen Sport der Lügenmärchen.

Was die christliche Literatur auch sonst noch zur Umbildung des fließenden Stoffvorrats tat, ist unermeßlich. Als Bindemittel der Poesie wird überall der Endreim durchgeführt, der im einzelnen die musikalische Wirkung stärkt, im ganzen den großen Rhythmus der Architektonik gefährdet; ein Epos in Strophen wie das Nibelungenlied wäre dem Kunstsinn der Hellenen so undenkbar gewesen wie etwa uns Kirchenlieder in Sonettform. Die lateinische Weltsprache vollzog ihre große Erziehung an den Sprachen; dem Schriftdeutsch ward manche neue Konstruktion beigebracht, bald versuchsweise (wie der Ablativus absolutus), bald dauernd; was doch schließlich in den dem Latein nicht verwandten Sprachen mehr der Prosa zugute kommen mußte als der Poesie. Und die sprachliche Erziehung als solche wirkte unbegrenzt weiter, lehrte die Dichter einen Vokativus „O Sohn!“ statt des einfachen „Sohn!“ gebrauchen, trieb die volkstümliche doppelte Verneinung als unlogisch aus und freute sich an orthographischen Feinheiten, wie dem Unterschied von „wider“ und „wieder“; was alles auf den Geist auch der literarischen Kritik bis heute nicht ohne Einfluß blieb: wie lange hat man das schulmäßig Erlernbare in der Sprache überschätzt!

Aber die neuen Gattungen und Formen, Tendenzen und Stoffe besaßen nun vor denen der Antike einen ungeheuren Vorsprung: erst jetzt, nachdem die Religion der Mittelpunkt der gesamten Dichtung geworden war, besaß diese wirklich eine geschlossene Einheit und hat sie nicht wieder ganz verloren, wenn auch all-

mählich an die Stelle des verklärten Christen andere Typen der Menschheit in die Mitte traten: der strebende Mensch Goethes vor allem als unmittelbarer würdigster Erbe.

Wieder aber galt, wie bei der Antike, daß die Gesamtwirkung unerschütterlich blieb, die Einzelwirkung aber vielen Schwankungen unterlag. Diejenige Gattung, der der neue Geist am unmittelbarsten zugute kam, hat am nachhaltigsten weiter gewirkt: die christliche Erbauungspoesie (mit Einschluß der von ihr adoptierten hebräischen Psalmen) lebt in aller ernsten neueren Lyrik mit, obwohl unmittelbar die geistliche Lyrik in Deutschland seit der Aufklärung so gut wie ausgestorben ist — sowenig imstande, der weltlichen Liedkunst Ebenbürtiges zur Seite zu setzen, wie die geistliche Malerei neuerer Zeiten die weltliche einzuholen vermochte. Aber ohne Ambrosius, ohne Jacopone von Todi hätten wir das deutsche Kirchenlied nicht, das mit der bis dahin unerhörten Innigkeit und Unmittelbarkeit seines Ausdrucks für Goethe die unentbehrliche Voraussetzung ist, wie er für alle folgenden. Wie eine Lyrik ohne Erziehung durch den religiösen Gemeindegesang aussieht, zeigt die Frankreichs: entweder rhetorische Deklamation — oder allzu leicht wiegendes Chanson („Lied" ist etwas anderes). Für unsere Empfindung wenigstens gibt es außer ein paar Zeilen von Musset und Verlaine nichts, was wir der Lyrik von zwanzig deutschen Dichtern gleichzusetzen vermöchten. Moderne Lyrik ist protestantisch, wo sie nicht (wie bei Carducci und schon bei Leopardi) antik ist: protestantisch in diesem Sinne selbst bei einem Clemens Brentano und erst recht bei einem Eichendorff; einzig Annette von Droste hat in ihren Gedichten den individuellen Inhalt moderner Lyrik ohne die man möchte sagen gemeindemäßige Form.

Die moderne Erzählungsliteratur ist von der christlichen Literatur ebenfalls dauernd beeinflußt; und hier hat auch die religiös gerichtete Kunst sich erst mit Dante, Tasso, Milton glorreich, später mit Manzoni doch ehrenvoll in der Weltliteratur behauptet. Allgemein aber hängt das Wichtigste in der neueren Epik unzweifelhaft mit dem religiösen Geist zusammen: die Betonung des inneren Lebens, das Studium der psychologischen Entwicklung, schließlich die Verdrängung äußerlichen Geschehens durch

inneres Reifen. Während der weltliche Ritter Gawein weitet in seinen Kämpfen lebt, irrt der künftige Gralsritter Parzival im düstern Wald grübelnd umher wie Dante; und Grimmelshausens „Simplizissimus" ist eine Irrfahrt zu Gott wie Bunyans „Pilgerreise" in England; „Werthers Leiden" sind eine Legende wie die von dem Martyrium irgendeines frommen Jünglings, und „Hilligenlei" erzählt eine Fahrt zum heiligen Gral, wie der „Parzival" eine solche erzählt hat.

Für das Drama dagegen erwies sich die christliche Literatur nicht vom Segen. Wie wir schon ausführten, hat hier die Tradition nur zu geringer Höhe geführt: weder das ernste Mysterium noch das ausgelassene Fastnachtsspiel kamen über eine Durchschnittshöhe; sie blieben beide mehr im Stofflichen stecken, als gerade diese Kunstform verträgt. Die Wiedererweckung der antiken Tragödie war für Corneille wie für Shakespeare, für Goethe wie für Schiller Vorbedingung; und das neue Trauerspiel wiederum hat erst dem neuen Lustspiel seine Eigenart gegeben — soweit dies eben nicht in der Tradition der ältesten Komödie befangen blieb.

Von den großen Dichtern des Christentums aber lebt keiner auf der literarischen Weltbühne. Der größte, Dante, ist den Deutschen immer fremd geblieben, trotz den Bestrebungen deutscher Gelehrten, unter denen ein König war; die schreckensvolle Ehrfurcht, die Goethe vor Dantes schauriger Großheit empfand, blieb die herrschende Empfindung. Zum erstenmal jetzt ist mit Stefan George ein bedeutender deutscher Dichter andächtig und aufnahmebereit in den Kreis des größten Florentiners geschritten, dem vorher, bezeichnend genug, die Malerei eher als die Dichtung sich genaht hatte: Delacroix phantastisch, Feuerbach stilisierend, Rossetti mit ererbter Andacht. — Clemens Brentano hat mit seinen Rosenkranzromanzen dem Jacopone von Todi nicht zu neuem Leben verholfen, Goethe dem Torquato Tasso nur, indem er das Christliche ignorierte; Milton wird in dem Deutschland, das zu Gottscheds Zeit beinahe Krieg um ihn führte, nicht gelesen. Nur eben die großen Kirchenlieddichter sind noch lebendig, ja durch die Übung des Gemeindegesangs noch in starker unmittelbarer Geltung.

Mit dem Gemeindelied brachte schon die alte Kirche ein vorchristliches Element hinein. Und wie die Psalmen, ist das ganze Alte Testament durch den Sieg des Christentums der Weltliteratur zugeführt worden: das Hohe Lied, früh durch allegorische Deutung in einer Umgebung gerettet, der es sonst angehört wie Saul den Propheten — „Liebeslieder aus dem Morgenland! die schönsten", wie Herder jauchzte; das Buch Hiob, voll von unlösbaren Rätseln; aber auch die einfachen Geschichtsbücher und die verwickelten Rechtsaufzeichnungen. Die rein erzählenden Teile haben mitgebaut an der Geschichte des Romans: die bunte Erzählung von Josephs Schicksalen wurde das Vorbild einer romanhaften Biographie wie die Geschichte des Verlorenen Sohns im Neuen Testamente das einer erbaulich-typischen. Die Heldengeschichten der Richter, der Makkabäer sind auch neuerdings noch gern dramatisiert worden: Juda Makkabäus von Otto Ludwig, Simson von Herbert Eulenberg, veralteter Erneuerungen der Geschichten des Saul oder David zu geschweigen. Einen unheimlichen Anreiz aber übten gerade auf die Neueren die nach Blut begierigen Frauengestalten aus: Judith auf Hebbel; Salome auf Heine, Flaubert, Oskar Wilde. Biblische Dramen sind ja überhaupt wieder beliebt: auf Paul Heyse und Hermann Sudermann sind andere gefolgt, und zuweilen bewegt sich die Erneuerung, wenn auch vorsichtig, auf ähnlichen Wegen wie bei Hofmannsthals und Sophokles' Dramen, und bei Beer-Hofmanns verjüngtem Otway. — Jene großen Probleme aber, die das Alte Testament so großartig vor aller Augen hochhebt, indem es mit der Geschichte vom Sündenfall beginnt (die Schöpfung ist, rein technisch betrachtet, fast nur Exposition, denn die fünf Bücher Mosis sind Menschengeschichte) und mit Hiob beinahe endet, beunruhigen den modernen Menschen weniger als die psychologischen Rätsel in der Seele einer zum Mord aufgestachelten Frau ...

Der Ton und Stil biblischer Erzählung mit seinem geheimnisvollen Rhythmus ward der Umbildung deutscher feierlicher Prosa eine Stütze. Der Franzose Lamennais hatte ihn rhetorisch, der Amerikaner Whitman rhapsodisch nachgebildet; aber in Nietzsches „Zarathustra" ward er der Grundton einer neuen Pro-

phetensprache und bewährte die zeitlose Frische aller wirklichen Erhabenheit.

So zeigen sich in der neuesten Literatur nicht wenig unmittelbare biblische Einflüsse; wozu auch allerlei andere Versuche kommen: Rezitationen aus der Bibel, durch berühmte Vortragskünstler vor dem Publikum der Großstadt vorgenommen; Max Reinhardts und Carl Vollmoellers Mysterienspiel, in dem besonders charakteristisch Christentum und Mittelalter zusammenspielen.

Denn freilich darf man beide nicht einfach gleichsetzen. Die Literatur des Mittelalters ist trotz aller Gewalt von Kirche und Religion keineswegs nur eine religiöse, nur eine christliche gewesen; vor allem nicht die des „reifen Mittelalters", des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts.

Das ist, merkwürdig genug, auch eine Art Renaissanceperiode und bei aller Frömmigkeit eine Zeit der Wiedergeburt vorchristlicher Gedanken. Die Religion hatte sich unerschütterlich fest auf den Thron gesetzt; sie brauchte nicht mehr so wachsam und ängstlich auf jede Regung zu achten, die nicht ihr galt. Und ihre Vertreter waren nicht mehr vom Geist der großen Werbung erfüllt, konnten es nicht sein; so drängten sich auch in ihre Interessen weltliche Gedanken. „Welt" und „Kirche" standen in heftigstem Kampf, seit der Investiturstreit Kaiser und Papst zu Gegenpolen der Christenheit gemacht hatte; aber der Kampf bringt eben näher zusammen als die Absonderung.

Die neuen Ideale, die insbesondere in der höfischen Dichtung Europas (doch keineswegs nur hier) sich erheben, sind gerade durch die Mischung von Christlichem und Unchristlichem gekennzeichnet. Langsam steigt die lange niedergedrückte Heldensage wieder auf, äußerlich christianisiert und innerlich unverändert wie irgendein Sachse, den Kaiser Karls Zwangstaufe in die Kirche treibt. Ihre Ideale sind nach wie vor die des alten kosmopolitischen Recken-tums der Völkerwanderung: Krieg um des Krieges willen; Schatz, Ruhm, Macht als höchste Güter; daneben die höfischen Standessitten, die mehr dem strengen Zeremoniell altertümlicher oder primitiver Zeiten entsprechen als dem christlichen Gemeinschaftsgefühl, die aber auch andererseits noch keineswegs zu byzantinischer

Unterwürfigkeit erstarrt sind. Dieser Rittergeist mag sich wohl bei den Arabern zuerst ausgebildet haben, einem ritterlichen Volk, das damals eben nach seiner Völkerwanderung seine Heldensage erlebte: den Untergang der Heroenzeit, den Sturz der Abencerragen, die Niederlagen durch den Cid Campeador. Aber sicher ist es nicht, ob von hier über Spanien der neue Geist die Provence erreichte. Die Provence ward jedenfalls das eigentliche Stammland der neuen Dichtung und Weltanschauung, die nun rasch Frankreich, Deutschland, nach und nach alle Kulturländer erreichte. Sie beteiligte sich an dem jungen Mariendienst, indem von da Formeln und Bilder in den weltlichen Frauendienst herübergenommen wurden; aber der Madonnenkult, der im elften Jahrhundert erst mächtig wird, hängt doch selbst schon in der Wurzel mit der neuen Richtung zusammen: in der Verehrung der Jungfrau, ihrer wundertätigen Güte, ihrer Neigung, sich erbitten zu lassen, lag doch ein Abweichen von dem bisherigen Weg der unnahbaren Stellung der Dreieinigkeit über den Menschen, ein Abbiegen von dem unbedingten Preis der göttlichen Gerechtigkeit. In Maria feierte sich die menschliche Natur, indem sie ein Idealbild der Vollkommenheit aufrichtete und in den unzähligen Formeln zum Lobe der Gottesmutter immer wieder glückselig auf der Paradoxie verweilte, wie sie Mensch und doch mehr als Mensch gewesen sei. Die Kirche hat diese gefährliche Wendung, die aber doch aus inniger Andacht stammte, höchst glücklich in den Kreis ihrer Lehren, Kulte, Anschauungen eingeordnet; aber die Marienverehrung ist doch eine andere nach all diesen großen Neuerungen des kirchlich-weltlichen Geistes: Kreuzzüge, Marienkult, Bettelorden, neue Kunst — alles Neuerungen, die aus der Frömmigkeit geboren sind wie der Pietismus und Separatismus des achtzehnten Jahrhunderts, und deshalb zu der alten Orthodoxie im Gegensatz wie sie; alles Neuerungen, die auf eine neue Art der christlichen Welteroberung ausgehen mit Waffen, die die urchristliche Mission nicht kannte und die die ältere Kirche kaum geduldet hätte.

Dieser Geist also beherrscht auch die neue Dichtung. Es ist das neue Ideal der Vollkommenheit, das heidnisch war, weil es den Glauben an eine Höherbildung von innen aus und ohne die

Kirche, oder doch ohne ihre ausschließliche Vermittlung voraussetzt. Stirb im Kampf um Jerusalem und du bist ein Held — eher eine islamitische als eine altchristliche Verkündigung. Von jeder Sünde kann Maria befreien — fast eine Verheißung im Stil der alten Mysterien, in denen Kore oder Dionysos eine Wiedergeburt gewähren. Selbst der heilige Franziskus mußte seine Schöpfung erst regulieren lassen, ehe sie in den kirchlichen Organismus paßte: sie drohte eine neue Lehre von der passiven Religiosität zu werden, in der völlige Abkehr von der Welt und glühende Gottesliebe zur Seligkeit eigentlich schon auf Erden genügten. — Wie viel mehr regt sich dieser neue Geist in den Laien! Die Richtung auf „Perfektibilität", wie die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts sagte, ist immer ein wenig ketzerisch, denn sie will eben eine Vollkommenheit nicht nur im Glauben und Wandel. Die menschlichen Fertigkeiten, insbesondere die der höheren Stände, verlangen ihr Recht. Der Held Tristan Gottfrieds von Straßburg ist vollkommen, er kann alles, fechten und musizieren und dichten und vorschneiden; aber er ist eine durchaus weltliche Natur. Der Parzival Wolframs ist das gewiß nicht; er ist innerlichst fromm und gläubig; aber auch sein höchstes Ziel ist nicht das Kloster, in das sonst alte Krieger und Staatsmänner traten, sondern die christlich-weltliche Gralburg. Eine erste *Synthese von Christentum und Weltlichkeit* ist erreicht, gegen die sich denn auch bald die Inquisition wendet. Und den Charakter dieser Syntheſe trägt die neue Dichtung auch wo sie christlichen Inhalt birgt, Legenden, Marienlieder, Kreuzfahrtsgesänge.

Das zeigt sich zunächst in dem ganzen neuen Kultus der *Form*. Wir haben niemals eine formstrengere Dichtung gehabt als damals — höchstens könnte an die Skaldendichtung im Norden erinnert werden, die aber bei äußerer Künstelei vielfach innerlich roh ist. Aber neben einem Gedicht Walters von der Vogelweide erscheinen selbst die meisten Goethes als dilettantisch; er hat nicht umsonst gesagt:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.

Die Feinheit der mitteldeutschen Sprachbehandlung erreicht freilich nicht, oder doch ganz selten, den musikalischen Reiz der Poesie Goethes, Hölderlins, Heines, Lenaus, Eichendorffs; und sie erzwingt eine gewisse Enge des Gesichtskreises, ein Haften an gegebener Ausdrucks- und Anschauungsweise. Sie nähert sich aber in dem Respekt vor der Sprachkunst romanischer Art und hat sich in der kunstgemäßen Freiheit metrischer Gestaltungen wiederum weit über unser enges Haften an starren Strophenformen gehoben.

Dieser Kunstandacht nun liegt eine Anschauung zugrunde, die in ihrer Art völlig neu war, und die von da nicht ganz ausstarb, bis sie in der Romantik und seit der Romantik ein Eckstein moderner Lebenskunst und Kultur wurde: die Anschauung von der bildenden Kraft der Kunst.

Das ist das Ideal des höfischen Minnedichters: ein „hochgesinnter Mann" zu werden, das heißt, könnte man sagen, ein weltlicher Heiliger. Die Fröhlichkeit des erlösten Christen, die Sicherheit des siegreichen Stoikers, die Gleichmäßigkeit des wohlerzogenen Gentleman — alles das liegt darin und doch auch anderes. Das Gleichmaß in den Empfindungen, weil ein für allemal eine hohe Stimmung erreicht ist; die Freudigkeit des Herzens, weil man des rechten Weges gewiß ist; die Bereitwilligkeit zu jeder Pflichterfüllung, weil man die Gemütsruhe verlieren müßte, vergäße man der Christenpflichten — oder der Ritterpflichten — das alles besitzt der vollkommene Edle. So Großes kann man erreichen schon durch die Teilnahme an der Dichtung. Tausende hat Reinmar, der höfischste aller Minnesänger, erlöst, froh gemacht: aus der Alltagsstimmung in die hohe Stimmung des rechten Ritters übergeführt. Der Dichter teilt Weihen aus; sein Lied zu singen ist wohltätig wie das Hersagen eines vorgeschriebenen Gebets. Wer sich durch ein höfisches Epos hindurchgelebt hat, der hat die heiligende Wirkung der Minne, der Tapferkeit, der Großmut symbolisch an sich erfahren, wie der sich in das Leben eines Märtyrers gläubig vertieft. Überall die Analogie der kirchlichen Ordnung, des vorgeschriebenen Heilswegs, des vorbetenden und zelebrierenden Priesters; und doch überall ein gefährlich selb-

ständiger Geist, den gerade die bedeutendsten Dichter oft selbst eingestehen, beklagen, verleugnen: Walter von der Vogelweide, Neidhart von Reuenthal, Wolfram von Eschenbach.

Diese Art von Kultus der Kunst lag der Antike ganz fern; sie ist eben erst aus der Übertragung religiöser Vorstellungen auf weltliche Ideale entstanden — gerade wie durch solche Übertragung die Romantik der Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sich bildete. Gewiß half auch der Einfluß der Antike, die mit dem neuen Geist zugleich wieder in die Literatur eindrang: Ovids Liebeskunst, Vergils Liebesgeschichten; wie denn das neue Ideal des Ritters dem der hellenischen „Edelschönheit" („kalokagathia") vielleicht näher steht als dem urchristlichen der Hingabe an Christus; aber die Kunstauffassung ist modern und bedeutet einen ungemein wichtigen Schritt auf dem Wege zu dem neuen Dichter- und Künstlerideal.

Ruht hierin die wichtigste Bedeutung der mittelalterlichen Minnedichtung, so ist es doch nicht die einzige. Diese Poeten — oder ihre arabischen Lehrer? — sind auch die eigentlichen Erfinder der „Galanterie", d. h. der kunstmäßigen Verherrlichung einer Dame. Die naive Art, wie man sonst die Frau lobte, weicht einer neuen Mosaiktechnik, die sie nach und nach mit allem Glanz bekleidet; wobei wieder die Schulung am Marienkult, ja unmittelbar an der wirklichen Ausschmückung der Madonnenbilder nicht zu verkennen ist. Gott als Künstler hat die Gestalt der Geliebten so liebevoll gebildet, ihre Hände geformt, den Mund rot gemalt; außer dem vorgeschriebenen langsamen Gang werden kaum Züge hervorgehoben, die nicht an der Statue — man denke auch an weltliche wie im Naumburger Dom! — gepriesen werden konnten. — Diese neue Technik hat die Liebesdichtung lange beherrscht; und so heißt es noch in Vergas „Cavalleria rusticana": „Ich habe sie geschmückt, als wäre sie die Madonna selbst"; die neue Art des Frauenlobs ist längst volkstümlich geworden. — Ferner: der Minnesang und die ihm verwandte höfische Epik bildet eine feste Liebespsychologie aus, dies ganz auf antiker Grundlage: Kennzeichen, an denen der Knappe lernen mag, ob er wirklich schon in den Bannkreis der Minne getreten ist; und

die auch für die neuere Liebesschilderung oft genug das Rückgrat bilden — fast unverändert leben sie noch in der Schilderung des verliebten Jünglings in Schillers Lied von der Glocke. — Eine Wiederaufnahme antiker Art, aber mehr aus verwandten Ursachen denn aus Entlehnung, ist das häufige Hervortreten des Dichters: er nennt sich mit Namen, rühmt seine Kunst, kritisiert andere. All das sind Punkte, in denen das Mittelalter auf seiner Höhe modern ist.

Dann die ungeheure Erweiterung des Stoffes! Keltische Fabeln, antike Geschichten, einheimische Heldensage, sogar Lokalüberlieferungen wie Hartman von Aues „Armer Heinrich" oder Liebesanekdoten der Zeitgenossen wie eines Unbekannten merkwürdiger „Mauricius von Craûn" (er liebt eine Gräfin Beaumont, und die noch heute blühende Familie der Herzöge von Craon war der der Grafen Beaumont benachbart); dazu Märchen, Schwänke, Fabeln gesellen sich den christlichen Stoffen zu. Welche Gestalten werden der neuen Literatur geschenkt! Welche Probleme! Ob sie auch meist an sich älter sind — dieser Zeit mit ihrem neuen Interesse am Menschen gehört die endgültige Gestaltung. Tristan und die Liebesleidenschaft, die Ehre, Frömmigkeit, Existenz aufzehrt; Parzival und das Durchkämpfen von Gutgläubigkeit zum Zweifel, vom Zweifel zu neugefestigtem Glauben; Kriemhild und die Rache der Schwester, Hagen und die Unbedenklichkeit des getreuen Vasallen; dazu kleinere Themata in kleineren Dichtungen: wie der verliebte Held seine Ritterpflicht vergißt; der Kampf körperlicher Erschöpfung mit geistiger Erregung; das Iphigenienmotiv in Kudrun; die Allegorien von der Frau Welt und der Frau Ehre — wie viel ward der Neuzeit vererbt! Als dies Mittelalter wieder auferstand, hieß es erst Novalis und Fouqué, Cornelius und Schwind, dann aber Richard Wagner, Friedrich Hebbel und schließlich Henrik Ibsen.

Die rasche Blüte verfällt rasch wieder, und zwei Jahrhunderte scheinen nur kleine Geschichtchen oder kunstlose Lieder zu bringen und daneben die auf die Dauer doch auf Stein gesäeten Anfänge eines neuen Dramas. In Wirklichkeit schaffen sie eine neue Lyrik und bereiten eine neue Heldensage vor. Eine neue Lyrik: es

bildet sich das „Volkslied“ als eigene Art, altertümlich in seiner Verschwisterung mit der Musik, seiner äußeren Form, seiner Aktualität im historischen und religiösen Lied; modern durch den starken Anschluß an die Ausdrucksweise der höfischen und gebildeten Poesie — gemeinverständlich, aber doch in einem gewissen Schriftdeutsch der Empfindung. Und eine neue Heldensage kristallisiert um volkstümliche Lieblingsfiguren: um die Kaiser Friedriche im Kyffhäuser, um den Landgrafen Ludwig, die heilige Elisabeth und andere thüringische Fürsten; auffallend gern um populäre Sänger: Neidhart von Reuenthal, den Sängerkrieg auf der Wartburg, die „sieben Meister der Singschule“, den Dichter Frauenlob. Meist blieb es freilich bei Ansätzen — nur um den übermütigen Virtuosen Neidhart bildet sich gleich ein ganzer Zyklus; bis allmählich gerade der niedrigste unter diesen neuen Lieblingen der Volkssage der Träger zusammenhängender Sammlungen wurde: Eulenspiegel, wahrscheinlich eine historische Persönlichkeit so gut wie der Lügen-Münchhausen und der Doktor Eisenbart, wie sie zum Typus gesteigert: die Verkörperung des Handwerksburschenwitzes. Er dauert fort; reicher aber setzt sich die Sagenbildung allmählich an einen anderen, der als Mensch auch nicht viel zu bedeuten hatte: an den Dichter Tannhäuser. Der sollte dann durch Heinrich Heine und Richard Wagner eine glorreiche Urständ feiern als Verkörperung der übersinnlichen Sehnsucht des sinnlichen Menschen. Die höchste Vollendung aber war dem jüngsten Sproß dieser vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert still fortbleibenden Heldensage beschieden: dem Doktor Faust, in dem ältere Typen von Gottesverleugnern und ruchlosen Zauberern ihre endgültige Ausprägung fanden, bis auch hier die neue Zeit in Lessing und Goethe das psychologische Problem ganz neu erfaßte und durchführte.

Aber von der Weltliteratur führten diese Verfallszeiten ab. Die große Dichtung der Ritterzeit stand auf dem Boden ästhetisch-sittlicher Gemeinschaft der Kulturnationen; daher auch die Häufigkeit der Übersetzungen. Als leibhaftige Repräsentanten des mittelalterlichen Kosmopolitismus liefen die Vaganten durch die ganze Welt, verunglückte Kleriker und andere Leute, die ihren Beruf

verfehlt hatten, witzige Journalisten, zügellos begehrende Hungerleider, Virtuosen des Liebes-, Spott- und Trunkliedes. Sie dichteten lateinisch und schufen eine gelehrte Volkspoesie, die für unsere Studentendichtung die Voraussetzung bildet; Vagantenlieder wie das von Bürger verdeutschte „Ich will einst bei Ja und Nein bei dem Zapfen sterben" stehen noch in unseren Kommersbüchern. — Aber nun ging diese Gemeinschaft verloren mit der stärkeren Entwicklung der nationalen Eigenheiten, auch mit der abnehmenden Bildung und dem zunehmenden Materialismus. Um 1500 war zum erstenmal, wie um 1600 zum zweitenmal, die Tradition der deutschen Literatur fast unterbrochen, die Entwicklung in eine Sackgasse geraten. Der Humanismus, der auf viel höherer Stufe den (eine Betonung des nationalen Stolzes nicht ausschließenden) Kosmopolitismus der Vaganten fortsetzte — wie denn zumal die deutschen Humanisten oft selbst ruhelos umherschweiften, auch oft Geistliche von zweifelhafter Kirchlichkeit waren —, er stellte gewissermaßen die Literatur einer eigenen Nation dar: der gelehrten Nation. Seine Dramen, seine erotische und epigrammatische Lyrik, seine Streitschrift (die Epistolae obscurorum virorum!) hielten in einer kunstlosen Epoche die höheren Kunstansprüche lebendig; der Begriff des Dichters, die Idee der Literatur werden eigentlich nur durch sie gerettet. Aber es war doch eine neue Antike: Dichtung in fremder Form, nicht einmal in den volkstümlichen der lateinischen Vagantenpoesie; hohe Ansprüche auf Bildung; bewußter Gegensatz zur einheimischen Dichtung. Es war eine isolierte kleine Weltliteratur, in die von den größten inneren Bewegungen zuckende Welt hineingebaut; mehr ein Modell, als eine historische Vorbereitung der neuen Weltliteratur, die nun wieder auf Jahrhunderte vertagt war.

Denn man hatte wichtigeres zu tun, als literarisch zu sein. Die Reformation bringt die Gattungen in die Höhe, die sie zum Kampf braucht: das Kirchenlied, die Flugschrift, die Übersetzung, die Predigt. In allen hat sie Größtes geleitet, und auf Luthers Schultern steht jede dieser Gattungen seit seiner Zeit — auch trotz anderen Tendenzen und Eigenheiten das katholische Kirchenlied

und die katholische Predigt. Es war ein Zeitalter der Beredsamkeit, wie es die Welt noch nicht gesehen hatte, obwohl große Prediger im Abendland seit Franziskus und Dominikus nicht fehlten; auf mündliche oder doch persönliche Wirksamkeit berechnet, Schriften zum Vorlesen, Lieder zum Vorsingen. Aber das Schicksal Deutschlands wollte, daß die Beredsamkeit bei uns ganz abstarb, die in Frankreich und auch in England lebendig blieb; der Kanzel blieben ein paar Talente, die Flugschrift aber ward lateinisch und französisch, und das Kirchenlied erstarrte in der Sprache des Dogmas. Für die nationale Entwicklung bedeutet dieser Zeitraum auch literarisch Unermeßliches, der jene vier Gattungen neu schuf, der eine neue und gewaltige Schriftsprache endgültig formte, der vor allem einen neuen tiefen geistigen Inhalt in die Herzen und die Bücher goß — für die Weltliteratur der Zukunft bedeutet diese Epoche der Kirchenspaltung, der nationalen Entfremdungen, der sozialen Erschütterungen eine Stockung oder ein Zurückweichen. Vor allem auch deshalb, weil das übermächtige religiös-politische Interesse die „reine Kunst" nirgends aufkommen ließ: Drama, Erzählung, Lied waren nur noch Waffen im Kampf, und die Stürme der Zeit drängten die größten Begabungen, nicht nur in Deutschland, neben die Literatur: Luther und Fischart, Montaigne und Rabelais — von denen dieser doch immerhin dem Epos näherstand. Aber in dem religiös viel weniger bewegten Italien erreichte gerade damals das höfische Epos seine letzte große Blüte in Ariosto und Tasso. Sie haben Fühlung mit der lebendigen Dichtung der anderen Kulturnationen nicht mehr gefunden, noch diese mit ihnen.

Nun kommt das Schlimmste. Eine neue Phase der Weltliteratur bereitet sich vor und bildet sich aus — aber Deutschland hat an ihr nur passiven Anteil, und wie dürftig ist selbst der! Wie im politischen, geht im geistigen Leben die Führung an die Romanen über; wie im politischen ist im geistigen Leben Deutschland das Schlachtfeld, auf dem sich die Heerscharen bekämpfen — deutsche Truppen aber überschreiten die Grenze nicht mehr! Die Sprache sogar trägt die Spuren dieser verwüstenden Einquartierung: es ist die böse Zeit der wildesten Fremdwörterei, und wenn sie

uns auch ein paar unentbehrliche Begriffswörter hinterlassen hat, wie jenen Ausdruck „galant“ selbst (und daneben nur allzuviele Titulaturen, die uns unentbehrlich scheinen), so war das doch eine karge Buße für die Schädigung des Sprachgutes und Sprachgeistes. Die französische Literatur ward Königin: von einem selbstbewußten Nationalgeist getragen, von dem sichern Verwaltungstalent der Franzosen organisiert, von dem unvergleichlichen Ansehen des „Sonnenkönigs“ gefördert, wird Französisch Weltsprache, Bildungssprache, Hofsprache und bleibt es in Deutschland bis zu Friedrich dem Großen hin. Die französische Sprache wird zum Maßstab des richtigen Ausdrucks; wenn auch erst kurz vor der Revolution Rivarol die gefährliche Formel fand: was nicht klar sei, sei auch nicht französisch (die Napoleons Minister Fontanes dann auf das berühmteste Buch der Frau von Staël anwandte) — die Meinung war schon damals vorhanden; und daß gar ein Deutscher ein „Schöngeist“ sein könne, schien nicht bloß dem berüchtigten Pater Bouhours unglaublich, wenn auch nur er — fein genug war, diese Meinung auszusprechen.

„Schöne Seele“, ein Ausdruck, dessen Ursprünge Max von Waldberg in der spanischen Mystik gefunden hat; „schöner Geist“, ein noch keineswegs mit Gottfried Kellers Zorn ausgesprochenes Wort: das sind Bezeichnungen für die neuen Bildungsideale. Sie können übertrieben und dann karikiert werden, diese neuen Bildungsideale; dann entsteht das „Preziöse“, gegen das Molière und Boileau kämpfen — die geschminkte Seele statt der schönen; und dieser Gefahr erlag periodisch die ganze neue höfische Weltliteratur. Dann ergoß sich eine Mode über Europa, die freilich schon vorher in Shakespeares England der Verspottung reif geworden war: Euphuismus in England, Gongorismus in Spanien, Marinismus in Italien, Bombast der schlesischen Schule in Deutschland; überall die gleiche kleinliche Manier zu drapieren und zu vergolden, überall jene „Scheu vor dem Trivialen“, ja vor dem Einfachen, die das Barock und die Romantik gemein haben und die deshalb den innersten Kern von Clemens Brentanos Wesen bildet. Wir erinnern uns, wie schon die mittelalterliche Galanterie diesem Mosaikspiel huldigt, aber noch mit einfachen großen Zügen.

Wo sie sich des roten Mundes freute, entzücken nun Korallenlippen, und wo sie mit dem lieben Wort „Minne“ spielte, werden jetzt Spitzfindigkeiten an jede Silbe gehängt. Man ist zumal in der ausgedehnten Gelegenheitsdichtung immer im Dresdener Grünen Gewölbe: der Kopf eine Perle, die Augen funkelnde Edelsteine, der Busen Alabaster — und das Ganze doch nur ein unerträgliches Kunststück. Eine Mode, die jederzeit begierig aufgegriffen wurde, überall; auch die Predigt wurde barock, wie sogar die Säulen zu Spiralen gedreht wurden. Aber lächerlichen Übertreibungen verfiel auch das höfische Ideal des Minnezeitalters.

In dieser Begier, alles aufzuschmücken, überall Geist und Empfindung anzubringen, zeigt sich doch immer noch das Gesunde und Große des neuen Bildungsideals. Die Empfindungen der schönen Seele, die Gedanken des schönen Geistes — die liegen doch vor uns in der Andacht Fénelons und der Mme. de Guyon (in der Nietzsche das Ideal des vornehmen Christentums erfüllt sah), in der Weltweisheit Larochefoucaulds und La Bruyères. Die Richtung auf das „Schöne“ ist die Hauptsache, und sie hat einen ganz neuen Charakter.

Der Schönheitsbegriff der französischen Klassiker beruht, um es knapp auszudrücken, auf der Anerkennung der Natur. Sie verleugnen sie nicht, wie das Christentum in seinem Idealismus; aber sie nehmen sie auch nicht als selbstverständliche Grundlage aller Kunst und alles Lebens, wie die Alten. — Sie setzen sich in ein bewußtes Verhältnis zu ihr. Kunst ist Auswahl und muß immer Auswahl sein; aber nie ist sie es so bewußt und folgerichtig gewesen wie damals. Überall wird ausgewählt: in den Stoffen die strenge Wahl, die nur die ernste Tragödie und fast nur den vornehmen Roman duldet; in den Formen ein für allemal despotische Herrschaft des Alexandriners in allen „höheren Gattungen“; in der Sprache strengste Sichtung, Ausweisung jedes „gemeinen und niedrigen Wortes“. Überall eine strenge Auslese, die ihren Gipfel in der Académie Française findet: vierzig Unsterbliche als Olymp der literarischen Welt auserlesen; ihre Aufgabe (nach italienischem Muster übrigens) eine Auswahl aus der Sprache mit Gesetzeskraft.

Diese Auswahl vollzieht sich unter dem Gesichtspunkt des „Schönen". Kein unschönes Wort, kein unfeiner Gedanke, keine ganz niedrige Figur. Was in der Natur diesen Anforderungen nicht entspricht, bleibt draußen. Wiederum aber: was ist schön? Boileau, der Gesetzgeber oder nationale Gesetzschreiber des grand siècle, spricht es aus, klar wie er eben ist: „Nichts ist schön, was nicht wahr ist." Also: Es gilt, aus der Natur das Wahre herauszufinden. Das Schöne — das wollte schon Dürer aus ihr herausreißen; das Schöne, das zugleich das Wahre ist — das ist eine neue Idee. Wie die Hellenen als Höchstes die Vereinigung von Schönheit und Trefflichkeit feierten, so nun die Franzosen die Vereinigung von Schönheit und Wahrheit. Sie erkennen die Natur an — aber sie haben zu bestimmen, wie weit. Sie lieben die Bäume, die wirklichen Bäume; aber sie müssen zurechtgestutzt werden: erst der künstlich geformte Baum ist „schön". Sie lieben die großen Menschen; aber sie müssen ganz auf Größe stilisiert werden, pathetisch in jedem Schritt: erst der künstlich sich gebende Mensch wirkt schön. Die wirkliche Zeit einer dramatischen Handlung wird zu der runden Einheit eines Tages beschnitten; die mächtige Empfindung des Predigers wird in wunderbare Satzkaskaden gebannt. Das Ergebnis scheint uns ja doch oft unschön — wie in Corneilles Redeform —; und immer unwahr — außer wo die Größten sich erlauben, über das „Schöne" hinauszugehen: Molière, Lafontaine, die Sentenzenschreiber. Aber wir dürfen nicht auf das Einzelne sehen. Als Ganzes besitzt diese neue klassische Literatur eine wunderbare Geschlossenheit; als Ganzes ist sie wahr, denn sie entspricht dem Geist der Zeit; als Ganzes ist sie schön, denn sie ist harmonisch und stark zugleich.

Gefährlich war sie gerade deshalb, so gefährlich, daß Lessing, als er eine neue Nationalliteratur schaffen half, oder die Romantiker, als sie ähnliches erstrebten, das gute Recht hatten, gegen sie ungerecht zu sein. Im einzelnen war sie nicht nachzuahmen — das ergab nur schlechte Tragödien in England, schwache Fabeln in Deutschland, mäßige Lustspiele und flache Satiren überall. Als Ganzes bedeutet sie zwei neue Errungenschaften: ein neues Ver-

hältnis der Kunst zur Natur und den neuen Typus des Schriftstellers.

Diese Zeit war ihrer Grundstimmung nach in geistigen Dingen wissenschaftlich gerichtet: auf Normen und Gesetze ging Descartes aus wie Newton, Larochefoucauld wie Leibniz, Boileau wie Vico. Sie trat an die Wirklichkeit heran ohne die religiöse Scheu der christlichen Asketen und ohne die naive Vertrautheit der Primitiven. Sie sah die Natur als etwas an, was unter künstlerischen Gesichtspunkten bearbeitet werden muß, damit sie die Wahrheit verrate: damit sie die typische, normale Form zeige des Helden und des Geizigen, des Frömmlers und des Poetasters Sie stützt sich auf die Vorarbeiten des Altertums, auf Theophrasts Charakterbeschreibungen oder Horazens Poetik; aber sie hat ganz neue Absichten dabei. Für die Alten hat die Kunst die rein angeschaute Natur wiederzugeben; jetzt soll sie erst auswählen, dann herrichten, schmücken, steigern. Die französischen Klassiker lehren zum erstenmal die Souveränität der Kunst gegenüber der „bloßen" Wirklichkeit; sie bereiten die Emanzipation von dem gefährlichen Prinzip der „Naturnachahmung" kurz vor dem Augenblick vor, wo es theoretisch seine höchsten Triumphe bei Batteux — und Lessing feiert. Hierin liegt die dauernde Bedeutung ihrer „Unwahrheit".

Und dann: Wohl lassen sich schon im Altertum die beiden Typen unterscheiden, die man jetzt als „Dichter" und „Schriftsteller" auseinander hält — Lucian, Plutarch sind gewiß Schriftsteller; Homer, die Tragiker, Sappho, Pindar gehören zu den Dichtern. Aber daß eine ganze Literatur auf die eine Seite herübergeht, war eine neue Erscheinung. Die ganze Art der französischen Klassiker ist mehr eine schriftstellerische als eine dichterische. Frankreich ist das Land der großen Schriftsteller, und das beginnt schon früher: mit Montaigne; aber nun hat der Schriftsteller den Dichter getötet, wenigstens für die Empfindung der anderen Nationen. Die französische Literatur ist auch darin modern, daß in ihr zum erstenmal das Schwergewicht in der Prosa liegt; und sie ist die erste große Literatur ohne große Lyrik.

Die Verschiedenheit zwischen dem Schriftsteller und dem Dichter liegt vor allem in diesem Punkt. Der Stimmung bedarf

jeder Meister des Wortes, der Schriftsteller oder Prediger wie der Dichter; aber die spezifisch lyrische Stimmung ist jenem so gefährlich wie sie dem Dichter — und nicht etwa bloß dem Lyriker! — unentbehrlich ist. Wohl kann weder der eine noch der andere etwas schaffen, wenn nicht der innere Impuls und der äußere Anstoß, die äußere Tatsache und die innere Vision zusammenwirken. Aber der Weg der dichterischen Leistung geht von innen nach außen, der der schriftstellerischen von außen nach innen. Eine Stimmung ruht in dem Dichter, bis sie in irgendeinem lyrischen, epischen, dramatischen Vortrag ihren symbolischen Ausdruck findet; wirkliche Beobachtungen prägen sich dem Schriftsteller ein, bis er ihnen aus seinem Wesen heraus angemessenen Ausdruck verliehen hat. Der Dichter schafft eine neue Welt; der Schriftsteller gibt uns die, die er fand. Er kann sie zustutzen, aufputzen, vereinfachen, wie Lenôtre die Bäume von Versailles, aber er braucht ihr Material in ganz anderem Sinne als der Poet. Im Dichter ist immer etwas vom Musiker, im Schriftsteller vom Baumeister.

Indem die führende Literatur Europas diesen Charakter annahm, hat sie denjenigen der neuen Weltliteratur wesentlich mitbestimmt. Die Richtung auf Objektivität, auf Psychologie, auf Totalität kommt von hier — oder, vielleicht richtiger gesagt, fand hier zuerst ihren klassischen Ausdruck. Die Annäherung der Kunst an die Wissenschaft begann hier — wiederum ein großartiger Atavismus, denn auch im Anfang sind beide verschwistert, und ihre höchste Vereinigung heißt Mythologie; nun aber handelt es sich nicht mehr um Verschwisterung, sondern um eine zunehmende Unterwerfung der Poesie unter die Wissenschaftlichkeit. Vor allem muß jenes eigentümliche Verhältnis zur Natur auf die Grundkraft der Poesie drücken: mit der französischen Literatur beginnt das Grundwasser der Phantasie auszutrocknen. Die antike Kunst und die christliche Kunst waren jede in ihrer Art eine Natur neben der Natur gewesen, aus eigenen Elementen nach eigenen Gesetzen eigene Werke schaffend, die deshalb das Gepräge der Notwendigkeit trugen wie Naturschöpfungen. Dies Gepräge fehlt überragend den großen Werken der Franzosen, weil das

Hauptverfahren, die bewußte Auswahl, immer der Kritik offen steht. Deshalb hat — ein ungemein charakteristisches Symptom — diese reiche und bewundernswerte Literatur nicht eine Gestalt geschaffen, die in dem Besitz der Menschheit mit mythischer ewiger Wahrheit fortlebte: keinen Parzival oder Tristan, keinen Don Quijote oder Sancho Pansa, Hamlet oder Othello, Faust oder Wilhelm Tell, Raskolnikow oder Hjalmar. Denn hinter jeder Gestalt der französischen Dichtung steht die Angst, ob auch jeder einzelne Zug typisch sei, d. h. in richtiger Auswahl aus der Wirklichkeit hervorgezogen; und gerade jene kleinen genialen Züge der Intuition fehlen, die uns Harpagon oder selbst noch Alceste (im „Menschenfeind" Molières) erst ganz zu lebendigen Menschen machen würden: Hamlet unter den Schauspielern, Hjalmar auf dem Diner. Ich wüßte nur Eine Ausnahme: des Abbé Prévost Manon Lescaut (während ihr Liebhaber doch bloßer Typus bleibt); aber er hat auch nie zu der Elite der Grands écrivains gehört.

Auf der anderen Seite: Welch unglaubliche Fülle von Weltkenntnis, von Geist, von Kunst hat diese Literatur der Nachwelt vererbt! Wie hat sie ein großes Geheimnis der antiken Kunstblüte: die bewußte Pflege der Tradition, erst wieder zu Ehren gebracht! Sie hat die europäische Literatur vor der Gefahr phantastischen Umherirrens gerettet — und dies, indem sie eben jenen Begriff einer wirklich nationalen Literatur zum erstenmal greifbar verwirklichte. Deshalb durften Corneille und Lesage ruhig spanische Vorbilder aufnehmen, La Bruyère einen neuen Theophrast schreiben, Lafontaine einen neuen Äsop — es wurden doch französische Werke in dem Ton der Salons voll großer Herren und vornehmer Damen, voll persönlichen Ehrgeizes — aber auch voll nationalen Stolzes. Denn auch dies ist neu: das Verhältnis der „Gesellschaft" zu der neuen Literatur. Die Gesellschaft, das ist eben von einem bestimmten Standpunkt aus die Auslese der Menschheit — sie ist ähnlich aufgebaut wie die neue Literatur. Ludwig XIV. begünstigt Molière; La Bruyère lebt im Hause des großen Condé; die Akademie vereinigt prinzipiell beide Aristokratien: die gesellschaftliche und die künstlerische. Das blieb Tra-

dition in Frankreich; anderwärts hat es die Welt nicht gesehen, wenn man von dem kleinen Weimar absieht.

Damit wiederum hängt nun das letzte in der neuen Literatur zusammen: die Poesie beginnt eigentliche Wortkunst zu werden.

Der Schriftsteller, der Mann der Wissenschaft, der Hofmann begegnen sich in einer besonderen Pflege des Wortes. Der Dichter braucht das Wort nicht bloß um seines Inhalts wegen: welche Stimmung es erweckt, ist ihm ebenso wichtig; das ungenaue, ja das unrichtige Wort kann das beste sein. Jene drei aber brauchen das Wort ganz als Träger eines bestimmten Inhalts. Das berühmte „mot propre", das einzig passende Wort, ist für den Geschäftsmann und den Forscher unschätzbar. Und schließlich gewinnt es aus seinem typischen Gebrauch ja doch auch wieder seine eigene Stimmung. — In unseren Tagen hat Theodor A. Meyer gegen Lessings Laokoon behauptet, die Poesie habe gar nicht in erster Linie Anschauung zu geben, sondern eben als Wortkunst mit den Worten und Begriffen zu wirken. Soweit dies richtig ist — und auf moderne Dichtung jedenfalls paßt es oft: man denke nur an extreme Wortkünstler wie Rainer Maria Rilke! — ist es bei jenen Schriftstellern erst praktische Wahrheit geworden.

So brachte die klassische Literatur den Franzosen ganz neue Werte; und verschloß anderen den Weg. Denn auch zur Antike stellte sie sich wie zu der Natur in das Verhältnis meisternder Anerkennung. Die Kunstform der antiken Tragödie ward unter engen Gesichtspunkten aufgefaßt, bis die Lehre der drei Einheiten obligatorisch ward: die Vorschrift, daß die einheitliche Handlung auf einem Schauplatz in einem Tage vor sich gehe — wieder ein Verbot wider die Phantasie, diesmal die des Zuschauers. Die Wortwahl ward von der lebendigen Entwicklung abgeschnitten, die Kritik überall auf bestimmte Vorschriften vereidigt. Die Alleinherrschaft dieses Systems hat in Deutschland erst Lessing ganz — und in Frankreich Victor Hugo nur sehr zeitweise gebrochen.

Nur zwei Nationen gingen eine Weile ihren eigenen selbständigen Weg, bis auch sie Frankreich tributpflichtig wurden; zwei Nationen, die gleichzeitig, und vor den Corneille, Racine,

Molière, ihre höchste literarische Blüte erreichten: Spanien und England.

Die spanische Literatur in der Zeit der Calderon und Lope ist die nationalste Europas; aber eben weil sie dies Prinzip noch weiter trieb als die französische, konnte sie zu universaler Macht nicht gelangen. Die beiden großen Dramatiker setzen katholischen Glauben, spanische Ehrbegriffe, einheimische Theatergewohnheiten voraus; und erst als eine lange Schulung den Deutschen für fremde Kunst fast zu verständnisvoll gemacht hatte, konnten die Schlegel oder Grillparzer den unerschöpflichen Reichtum dieser phantasiereichsten unter allen Kunstliteraturen würdigen. Erst auf dem Umweg über diese gelehrten Dichter sind Calderon und Lope für unsere Dichtung bedeutsam geworden. — Aber die spanische Poesie, in ihrer gläubigen Hingabe an das Leben, in ihrer freudigen Hingabe an die Phantasie, vermochte gerade, was der gebildeteren Kunst jenseits der Pyrenäen versagt blieb: ewige Typen zu schaffen. Sie schenkte der Welt in Don Juan das Abbild der unersättlichen Begehrlichkeit; sie gab ihr in dem ersten großen realistischen Kunstwerk der Weltliteratur jenes unsterbliche Paar, Don Quijote und Sancho Pansa, den Idealisten und den Realisten; ein Paar, von dessen genialer Symmetrie der große Roman späterer Zeit sich kaum je noch freizumachen vermochte — man denke noch an Wilhelm Meister und seinen kaufmännischen Freund, ja an die Weggenossen des Grünen Heinrich in der Schule und auf der Akademie.

Die englische Literatur aber gab uns — und uns vor allen — Shakespeare und damit die Welt noch einmal. Was aber das für die Entwicklung der deutschen Literatur seit Herder und Lessing bedeutet und weiterhin für die der europäischen, braucht nur kurz angedeutet zu werden. Ein Reichtum unvergeßlicher Gestalten, wie er nirgends wieder beisammensteht — selbst nicht in Goethes Dramen —: neben Hamlet und Othello, die wir schon nannten, König Lear und Cordelia, Coriolan und Richard III., Macbeth und Lady Macbeth, Falstaff und Shylock, Peter Squenz und wie viele noch! Szenen und Situationen von gleich unvergeßlicher Macht: König Heinrichs Verabschiedung Falstaffs, oder

Banquos Geist beim Mahle, oder die Tötung des Polonius, um ein paar herauszugreifen aus unübersehbarer Fülle. Vor allem aber wieder: eine ganz neue Auffassung der dramatischen Kunst selbst. Unser Begriff der poetischen Lebenswahrheit geht auf Shakespeare zurück. Nicht so, natürlich, daß Gestalten oder Situationen ergreifendster Lebenswahrheit nicht längst vor ihm erdichtet worden wären — und man braucht gar nicht zu den großen Meistern zu gehen, um sie zu finden, zu dem Sokrates des Aristophanes oder dem Hagen der Nibelungennot, zu Parzivals Versenktsein vor den drei Blutstropfen, oder Ugolinos Wut bei Dante — ein böses Weib bei Hans Sachs oder eine verfängliche Szene in einem alten Schwank beweist das auch schon. Aber bei Shakespeare zuerst können wir von der völligen Lebenswahrheit der ganzen Handlung sprechen. Jedes Stück, wie schon Herder verkündete, ja jede Szene bildet eine Welt für sich mit ihrer eigenen Atmosphäre, ihren eigenen Gesetzen; wir messen sie nicht an unserer Wirklichkeit, sondern sie drängt uns überzeugend die eigene auf. Nicht stilisierte Wirklichkeit, wie in der Antike, oder bearbeitete Realität, wie bei den Franzosen — gar kein Verhältnis zu der Natur und Wirklichkeit im ganzen, sondern jedesmal ein einzelner Abschnitt daraus für sich zu völliger Rundheit und Selbständigkeit herausgebildet ... Ohne Shakespeare hätten wir auch Lessing nicht, nicht den jungen Goethe, Schiller, Kleist — alles shakespearesche Figuren, die jede für sich fertig und naturnotwendig in ihrer eigenen Welt stehen. Denn kann man wohl mehr Realität besitzen als Hamlet oder Shylock?

Aber für all dies war die Welt noch nicht reif — auch die englische nicht. Zunächst einmal sind es ganz andere Engländer, die an der Weltliteratur mitbauen: die des „silbernen Zeitalters“: der große Satiriker Swift mit „Gulliver“, der geistreiche Charakteristiker Defoe mit „Robinson“, der elegisch-sentimentale Idylliker Goldsmith mit dem „Landprediger von Wakefield“, der stimmungsvolle Humorist Lawrence Sterne — und schließlich der salbungsvolle Psycholog Samuel Richardson. Diesen beiden aber, sehr verschiedenen Vertretern des englischen Romans, fiel der stärkste Einfluß zu: Sterne ward mit „Tristram Shandy“ und der „Empfind-

samen Reise" der Begründer jenes Humors, der seit Jean Paul „der deutsche Humor" heißt und mit dem nationalen Humor unserer Volksmärchen und Schwänke wenig gemein hat; Richardson aber ward mit „Clarissa" und seinen anderen Tugendromanen der Vater der modernen Romanpsychologie.

Es sind alles Männer mehr vom Typus des „Schriftstellers" als des „Dichters", obwohl man besonders Goldsmith und Sterne poetische Gaben nicht abstreiten wird. Es sind Erfinder neuer literarischer Gattungen: der Robinsonaden, der sentimentalen Reisebilder, des Verführungsromans. Bei aller englischen Eigenart haben sie manches mit großen Schriftstellern der nachklassischen Zeit in Frankreich gemein: Swift mit dem freilich viel harmloseren Spötter und Virtuosen philosophischer Erzählungen, Voltaire, der glänzendsten Verkörperung des Schriftstellertypus; oder Sterne mit Diderot, dem sentimental-witzigen Aufklärer, in seinen Erzählungen und Genrebildern („Jacques und sein Herr"; „Der Neffe Rameaus"), dem einzigen großen Humoristen Frankreichs etwa neben Claude Tillier; oder Richardson sogar mit dem Moralfanatiker Rousseau, der nun freilich doch ein Dichter war. Sonst aber beherrscht das Schriftstellerische die europäische Literatur, durch die zunehmende Wissenschaftlichkeit in Frankreich und England verstärkt. Sie stellt auch besonders zwischen diesen beiden nun führenden Nationen Verbindungen her: Voltaire fühlt sich stolz als Newtons Apostel in seiner Heimat; Fontenelle, der Sekretär der Akademie, überwacht, registriert und formuliert die wissenschaftlichen wie die literarischen Leistungen der damaligen Kulturwelt — zu der noch allenfalls Italien gehörte, nicht aber Deutschland. Eine gemeinsame sittlich-ästhetische Weltanschauung durchdrang die Gebildeten aller Nationen: alle Schüler Newtons und Bewunderer der Wissenschaftlichkeit, alle Verehrer Voltaires und Kampfgenossen der Aufklärung. Die Prosa regiert, wenn auch oft in der anmutigsten gebundenen Form, in der epigrammatischen Lyrik Frankreichs wie in dem formlosen, aber lebensvollen Roman Englands. Auf Beobachtung der Wirklichkeit und klare Darstellung ausgewählter Wahrheiten sind die großen Naturforscher genau so gerichtet wie Law-

rence Sterne und Diderot. Eins fehlte: ſtarke Stimmung, echtes Pathos. Rouſſeau kam — und die neue Phaſe der Weltliteratur war da.

J. J. Rouſſeau iſt der moderne Dichter, der zum Ausdruck ſeiner inneren Stimmung und Spannung nur noch ſchriftſtelleriſche Mittel vorfindet. Er kommt aus einer altmodiſchen Tradition: aus der faſt noch mittelalterlichen der Stadtrepublik Genf, des letzten Staats, der vom Weſen der antiken „Polis", des „Stadtſtaats", eine Vorſtellung geben kann; er kommt nach Paris, in die Hauptſtadt der Mode auch auf geiſtigem Gebiet. Er ringt danach, ſich hier verſtändlich zu machen. Hätte er in deutſcher Sprache geſchrieben, es wären Oden und Lehrgedichte entſtanden — etwa Albrecht von Hallers Gedichte auf höherer Stufe. Er ſchrieb franzöſiſch, und es wurden Romane, von denen freilich nur die „Neue Heloiſe" ſich ganz als ſolcher gab, der „Emile" zugleich als Erziehungsplan, die „Bekenntniſſe" ſogar nur als Autobiographie. Aber es ſind alles Romane, moderne, pſychologiſche Romane.

Und wieſo moderne? Weil Rouſſeau, voll innerer Stimmung, die er in unmittelbarer Lyrik nicht äußern kann, den Roman zum Werkzeug dieſer perſönlichſten Stimmung macht. Der Roman als Selbſtdarſtellung — das iſt das Neue. Spuren gab es natürlich auch davon ſchon früher, und etwas, vielleicht nicht wenig davon, wird im „Parzival" ſtecken, wie es im „Don Quijote" oder „Simpliziſſimus" ſteckt. Jetzt aber wird alles dem untergeordnet. Bezeichnend iſt wiederum die Stellung zur Natur. Rouſſeau liebt ſie, ja, als die vertrauteſte Dienerin. Die Natur iſt ein Mittel, die ſeeliſchen Zuſtände auszudrücken — ein Satz, den erſt Byron oder Amiel ausſprechen, der aber ſchon in dem ganzen Rouſſeau herrſcht. Auch bei ihm die bewußte Auswahl — er hat ſogar lange geſucht, ehe er den Genfer See als ſymboliſchen Hintergrund der „Neuen Heloiſe" wählte —, aber nicht mehr von abſtrakten Formeln wie „ſchön" und „wahr" geleitet, ſondern von ſeinem ſubjektiven Bedürfnis. — Rouſſeau findet den neuen Stil des Romans noch nicht, weil er zwiſchen lyriſch-poetiſchen und rhetoriſch- oder auch philoſophiſch-proſaiſchen Aus-

drucksmitteln schwankt — gerade wie später bei uns Jean Paul; aber er findet die neue Tendenz.

Damit ist als die erste schlechtweg kosmopolitische Form der moderne Roman gegeben: sein Gegenstand eine psychologische Entwicklung, seine Absicht Selbstdarstellung des Dichters. Er mag nun „Werther" heißen oder „der arme Spielmann", „der grüne Heinrich" oder „Ludolf Ursleu" — er stammt von Rousseau ab. Er kann die soziale Tendenz stärker ausarbeiten oder den landschaftlichen Hintergrund; aber soweit ein Roman modern ist, bleibt er von der „Neuen Heloise" mitbedingt.

Damit sind wir in die Epoche, die Goethe (wir sahen es am Eingang) erst erwartete, eigentlich schon hineingekommen. Es ist der Geist einer „fordernden" und anklagenden Generation — und Kampfromane sind seitdem fast alle führenden, die „Ritter vom Geiste" und „Die Kinder der Welt" und „Martin Salander" und „Der Rangierbahnhof". Es ist immer das Bekenntnis eines innerlich bewegten Lebens — und die biographische Modellbenutzung wird auch von Goethe in „Werthers Leiden" weitergeführt, um in naturalistischen Schlüsselromanen Zolas und der Goncourt zu enden — oder noch nicht zu enden. Sogar die subjektivistische Form, die Rousseau selbst von Richardson übernahm, dauert in Briefromanen, in eingelegten Tagebüchern, in bekenntnishaften Vorreden oft seltsam genug bis in eine sonst objektiver gewordene Neuzeit fort.

Was Rousseau für den Roman tat, das tat Goethe für Lyrik und Drama — nur noch künstlerisch reiner, vollendeter, weil er eben ein Dichter war, dem Rousseau den Zugang zu den dichterischen Ausdrucksformen freimachen half. Die moderne Lyrik ist in ihren wichtigsten Teilen von Goethe bedingt: nämlich als Bekenntnislyrik, als möglichst unmittelbarer Ausdruck eines inneren Erlebnisses — was sie vordem nur ausnahmsweise gewesen war, ist uns fast absolute Forderung geworden. — In der Erneuerung des Dramas hatte ihm Lessing vorgearbeitet, indem er die alte Beobachtungs- und Modelltechnik der Komödie auf die Tragödie übertrug; bei Goethe kommt die starke Einfühlung hinzu, die jeder Figur etwas von seiner lyrischen Stimmung gibt; und ferner

als Grundlage auch des Dramas das eigene Erlebnis. So erschafft Goethe, den man hundert Jahre lang für einen Nichtdramatiker erklärt hat, ihn, den Dichter des „Faust", den Virtuosen des „Clavigo" — er erschafft das moderne psychologische Schauspiel, und von „Torquato Tasso" führt der Weg über „Sappho" zu „Rosmersholm".

Aber auch für die Führung der Handlung bedeutet Goethe eine neue Epoche. Die Konzentration auf das seelische Erlebnis hält von den „Wahlverwandtschaften" romanhafte Abenteuer, von „Tasso" und „Iphigenie" theatralische Handlung ganz fern. Die Lyrik reinigt sich von dem Aufputz mythologischer Verschönerungen. Überall entsteht eine Kunst, die nur durch reines Aussprechen tiefgefühlter Zustände wirken will.

Freilich, Goethe selbst hält sich nicht auf dieser Höhe: der „Wilhelm Meister" wird wieder romanhaft, der „Egmont" schon theatralisch. Aber seine Lyrik blieb die größte, reinste, die die Welt gehört hat; und durch ihr bloßes Vorhandensein sind die Ansprüche an deutsche Lyrik ebenso gesteigert worden, wie die an einen deutschen Roman durch die „Wahlverwandtschaften" hätten gesteigert werden sollen.

Aber auf die Weltliteratur hat Goethe vor allem mit dem „Werther" gewirkt, der in Frankreich und Italien wie in Deutschland eine Wertherliteratur schuf. Nach ihm hat nur noch ein Deutscher von Nietzsche ein „europäisches Ereignis" genannt werden können: Heine mit der neuen Kunst seiner Lyrik, die nicht mehr eine Stimmung wiedergibt, sondern Stimmungen komponiert. Sonst ist die unvergleichliche Blütezeit deutscher Dichtung von Lessing bis zu Lenau für die Weltliteratur nahezu verloren gewesen. Schiller schuf ein nationales Drama, indem er ihm statt der inneren Erlebnisse des Dichters die inneren Erlebnisse der Nation zugrunde legte: das Bedürfnis nach politischer Betätigung, das in „Fiesco", „Don Carlos", „Wallenstein", „Tell", „Demetrius" so viele wechselnde Formen annimmt wie Goethes Liebeserlebnisse in „Götz", „Clavigo", „Tasso," „Nausikaa". Auf diesem Weg folgte Kleist, der aber in seinem tief leidenschaftlichen Durchleben der großen Probleme Goethes und Schillers

Dramenbildung vereinigte. Aber solche nationalen Ausdrucksformen, wie Schiller und Kleist sie für die neue Art des Dramas finden mußten und fanden, war fast so unübersetzbar wie Goethes Lyrik und die seiner bedeutendsten Nachfolger neben Heine. Hölderlin und Novalis sind selbst für ihre Landsleute zu intim, Lenaus und Mörikes Vers ist von der Musik ihrer sprachlichen Fügungen zu schwer zu trennen. Grillparzer verschloß sich eigensinnig in eine nur dem Österreicher ganz verständliche Chiffrensprache. So ging die Führung in der universalliterarischen Entwicklung an kleinere, aber verständlichere Geister über.

Nur die Romantik wirkte in diesen fort. Nicht zwar mit ihren bedeutendsten, tiefsten Kräften, aber doch mit historischen Tendenzen und Stimmungsreizen. Diese halfen der sonst vielfach kaum vergleichbaren französischen Romantik zum Durchbruch; sie gaben aber auch dem einflußreichsten Schriftsteller in Goethes später Lebenszeit die Richtung. Denn das war eben nicht Goethe, sondern Sir Walter Scott.

Der englische Roman hatte sich durch seine Neigung zur Breite, seine Tendenz auf Totalität, seine Freude am bunten Nebeneinander immer von dem konzentrierteren der Franzosen unterschieden. Mehr als die ausgearbeitete Psychologie des Einzelnen interessierte auf der Insel die summarische Psychologie der Verhältnisse. Diese nationale Art brach wieder durch. Der englische Roman ward wieder „Volksroman“: ein Versuch, das englische Volk selbst zum Helden zu machen, und zwar unter zweierlei Gesichtspunkten: dem vertikalen Durchschnitt nach, als historischer Roman Walter Scotts; oder dem horizontalen nach, als sozialer Roman der Dickens, Thackeray, George Elliot (und schon bei ihren Vorgängern). Beide Formen haben auf die neuere Entwicklung des europäischen Romans stark eingewirkt, besonders da sie von Frankreich her unterstützt wurden: der historische Roman freilich brauchte die Hilfe von Victor Hugo, Dumas dem Vater, Mérimée, nicht so wie der soziale die der doch viel niedriger stehenden Romane von Eugène Sue. — In Deutschland erhob sich aus der Reihe der Schüler Scotts Wilibald Alexis, dem mit vielfach entgegengesetzten Tendenzen Theodor Fontane folgte;

aus dem sozialen Roman ward erst der jungdeutsche Roman Gutzkows, Spielhagens und anderer, dann der Arbeitsroman der Auerbach, Freytag, Heyse. Und da diese Vorbilder noch jetzt nachwirken, ist der Einfluß jener französisch-englischen Romanentente noch heute auf der deutschen Romanbühne zu spüren. Wogegen viel originellere Romandichter Frankreichs, Balzac, Beyle-Stendhal, auch Mérimée, als Novellisten erst nach Jahrzehnten ihre Wirksamkeit in Deutschland begonnen haben.

Damit haben wir die „Weltliteratur der Gegenwart" erreicht. Die wichtigeren Kräfte, die ihr den Boden bereitet haben, glauben wir aufgezählt zu haben. Einzelne Autoren wären noch zu nennen, die in unsere Literatur gleichsam aufgenommen wurden, ohne doch eben einen stärkeren Einfluß als mancher einheimische Liebling auszuüben; so kurz vor der Revolution der Liederdichter Béranger, später der liebenswürdige Humorist Claude Tillier; so der größte der Volksdichter, Robert Burns, und noch mancher andere, den unsere trefflichen Übersetzer, Gaudy, Ludwig Pfau, Ferdinand Freiligrath, unserem poetischen Nationalvermögen einverleiben konnten. Umgekehrt ist neben Heine E. T. A. Hoffmann in Frankreich ein Lieblingsschriftsteller geworden, ohne doch nachhaltigen Einfluß auszuüben. Religiöse und gelehrte Schriftsteller haben überall wohl nicht nur durch den Inhalt ihrer Werke auf das Ausland gewirkt; die Zeitungen stellen schon seit lange eine Art Literatur zwischen den nationalen Literaturen dar, mit nationalen Tendenzen, aber kosmopolitischem Wesen. So wären vielleicht auch sonst noch allerlei Einzelheiten nachzutragen; aber im ganzen sind die Faktoren wohl verzeichnet, welche eine in gewissem Sinn einheitliche Weltliteratur geschaffen haben.

Wir setzen also ihren Anfang früher an, als Goethe es tat: im wesentlichen, meinen wir mit Joseph Texte, beginnt sie mit Rousseau. Aber sie tritt in eine neue Phase mit Goethes eigener Dichtung, und erst gegen Ende seines Lebens sind die neuen literarischen Tendenzen so weit amalgamiert, daß von einer relativ einheitlichen Weltliteratur allenfalls gesprochen werden kann. Der Hauptbeweis dafür ist die Schnelligkeit, mit der jetzt literarische Moden die Welt erobern: Byronismus und Weltschmerz, Exotis-

mus, Victor Hugos Reimpracht, der Feuilletonismus, die lyrisch-epische Manier. Als Ergebnis haben wir jetzt eine übereinstimmende Grundform des Romans; bestimmte Anforderungen an die Technik des Dramas; die Forderung des inneren Erlebnisses für die Lyrik; und zahlreiche Einzelberührungen. Versuchen wir es nun, ein Bild davon zu gewinnen, wie weit diese allgemein angedeuteten Übereinstimmungen im einzelnen reichen.

Drittes Kapitel

Die Dichtung der Gegenwart

Um uns eine Vorstellung davon zu verschaffen, wie weit heute von einer einigermaßen einheitlichen Weltliteratur gesprochen werden kann, müssen wir zunächst den Ausdruck „Welt" ein wenig begrenzen. Natürlich kann es nur so weit gemeint sein, wie überhaupt von einer einigermaßen einheitlichen Kulturwelt gesprochen werden kann. Ihren Kern bildet nach wie vor die große Vierzahl der Kulturnationen: Deutschland, Frankreich, England, Italien. Gewissermaßen als Kolonien erscheinen in literarischer Hinsicht die deutsche Schweiz (Deutschösterreich gehört in kultureller und literarischer Betrachtung schlechtweg zu Deutschland!) und die russischen Ostseeprovinzen; die französische Schweiz und Belgien; die Vereinigten Staaten und die fortgeschrittensten Teile von Australien. Doch ist auch in diesen „Nebenländern" vielfach eine große Selbständigkeit anzuerkennen, die in Belgien und der Schweiz auf einheimischer Tradition, in Nordamerika auf starker eigener Neubildung beruht. — Um diesen Kern vier großer Nationen, die die kulturelle Fühlung nie völlig verloren haben (nur England hat durch nicht kurze Zeiträume sich auf diejenige mit dem Nachbarn jenseits des Kanals beschränkt und hat zu der deutschen Kultur noch heute ein merkwürdig gespanntes Verhältnis), kommen, um sie gruppiert, eine Anzahl anderer Nationen, die entweder wegen ihres geringeren Umfangs oder wegen ihrer jüngeren Kultur erst in zweiter Reihe stehen, wenigstens wenn man ihre Gesamtleistungen betrachtet — für die Vergangenheit können die Niederlande, für die Gegenwart Rußland und die drei nordischen Germanenvölker beanspruchen, durchaus Kulturnationen ersten Ranges gerade vom Standpunkt der literarischen

Würdigung aus zu heißen. Ihrem Verhältnis zu Deutschösterreich verdanken es Ungarn und Tschechen, dem zu England die modernen Irländer (die von der alten keltischen Literatur durch einen völligen Bruch der Tradition getrennt sind), daß sie nehmend und zum Teil auch gebend dieser großen Kulturgemeinschaft zugerechnet werden. Dagegen stehen Spanien und Portugal, einst weltbeherrschende Nationen und die eine auch durch ihre Dichter und Künstler, schon ferner; ihr geistiges Leben scheint noch um Generationen zurück, was natürlich wieder die Aufnahme moderner Produktionen, besonders der Franzosen, und gelegentliche Aufmerksamkeit der Welt auf spanische Werke nicht ausschließt. Ähnliches gilt für das moderne Griechenland und die Balkanstaaten überhaupt, die teils langdauernde Beziehungen zu dem zurückbleibenden Orient, teils einseitige Nachahmung französischer Muster zu vollberechtigten Gliedern jenes Kulturkreises noch nicht hat werden lassen. (Ich muß mein Urteil, das ja nur das meine sein will, unbefangen aussprechen dürfen, auf die Gefahr hin, den zuweilen etwas frühreifen Kulturstolz von Nationen zu kränken, deren peripherische Stellung ja nicht nur auf geographische Ursachen gegründet ist, sondern auch auf historische: auf die Notwendigkeit schwerer Kämpfe, die eine freie Entfaltung hoher Kultur im eigentlichen Volk noch gar nicht aufkommen lassen konnten.) Der Orient selbst gehört zu dieser europäisch-amerikanischen Kulturgemeinschaft ebenfalls nur in seinen höchsten Bildungsschichten, steht aber bei geringerem passivem Anteil an der Weltliteratur der Gegenwart aktiv sehr günstig da insofern, als in erster Linie Japan, dann auch China, Indien, ja sogar die kulturarmen Völker Asiens und Afrikas gerade neuerdings wieder auf unsere Weltdichtung bedeutenderen Einfluß gewonnen haben. — Fast am stärksten sind die Kolonien der iberischen Völker abgeschieden: die Literaturen Südamerikas sind, wie es scheint, von der modernen Entwicklung nur äußerlich beeinflußt und haben für die anderen Völker Bedeutsames in neuerer Zeit ihrerseits nicht erzeugt.

So besteht eine große Kulturgemeinschaft, die aber ja nicht als eine zu sehr gleichmäßige vorgestellt werden darf. Vielfach bestehen engere Gruppen mit gemeinsamem Kulturbesitz; aber

selbst wo sie eine so enge Zusammengehörigkeit besitzen wie zum Beispiel Frankreich und Belgien, sind durch historische Verschiedenheit der Grundlagen, durch divergente Entwicklungen (etwa in religiöser Hinsicht) immer noch sehr merkliche Verschiedenheiten wie der kulturellen überhaupt so insbesondere der literarischen Physiognomie vorhanden. Betrachtet man aber jene Kulturwelt als Ganzes, so muß man sagen, daß mindestens ihre literarische Einheitlichkeit eigentlich nur in zwei gemeinsamen Besitztümern besteht: in dem grundlegenden der Bibel (und der Antike, soweit sie dem Christentum amalgamiert ist; allenfalls auch darüber hinaus, soweit sie Lehrgegenstand der Schule ist) und dem heute noch immer ausschlaggebenden der französischen Literatur. Die Lektüre französischer Romane und die Zuschauerschaft bei französischen Theateraufführungen sind es fast allein, was die gebildeten Kreise Rumäniens oder der jungen Türkei oder Südamerikas mit der Weltliteratur verbindet. Wiederholt sich doch eine ähnliche Erscheinung auf anderen Gebieten: deutsche Wissenschaft, englischer Sport und englische Diät, französische Mode, Schwärmerei für italienische Kunst verbinden vielfach zu dem Schein einer kulturellen Gemeinschaft auch Bildungsgruppen von inhaltlich durchaus verschiedener Struktur.

Aber man darf daraus, daß die französische Literatur der Kitt ist, der fast allein noch die peripherischen Glieder mit der Weltliteratur verbindet, keineswegs schließen, daß wir wieder in dem Zeichen einer französischen Weltherrschaft in der Poetik stünden. Im Gegenteil; man muß sagen, daß im Augenblick die französische Literatur fast die unmodernste ist, wenigstens im Roman und Drama — in der Lyrik hat sie dagegen an dem Durchbrechen der neuen Tendenzen sehr wesentlich mitgearbeitet. Sonst aber ist sie in Stoffwahl, Technik, Tendenz merkwürdig konservativ, wo nicht reaktionär; was freilich dem Geist einer so alten, ruhmreichen, durch die stärkste Tradition gefestigten Dichtung naheliegt. Noch rückschrittlicher als ihre Praxis ist im ganzen ihre Theorie, seit Brunetière sich mit ebensoviel Energie wie Erfolg für die Rückkehr zu den Klassikern einsetzte und die Lemaître und Faguet aus Impressionisten mehr und mehr Doktrinäre seiner Richtung

geworden sind; und selbst der sonst vielfach so moderne Anatole France (der übrigens nicht mehr kritisiert) ist in literarischen Fragen altfranzösisch, mehr sogar als der politisch ausgesprochen reaktionäre Bourget. Symptome einer Wandlung zeigen sich freilich; nicht bloß darin, daß in der jüngeren Literatur an Stelle des selten ganz überzeugten Schmollens mit der Académie Française Unabhängigkeit von ihr zu treten scheint; auch nicht bloß in jener fast grundsätzlichen Erneuerung der Lyrik. Ein beachtenswertes Zeichen ist aber besonders jene von Brunetière und Faguet so lebhaft beklagte Empfänglichkeit für fremde, besonders nordische Einflüsse. Ist doch mit dem Vicomte de Vogüé ein Anwalt des russischen Romans sogar in die Akademie vorgedrungen. Aber auch die Kenntnis deutscher Dichtung nimmt erfreulich zu, und neben die begeisterte Verehrung Richard Wagners stellt sich vielfach die Bewunderung Nietzsches. Ja, die von Verlaine und Mallarmé miterzogene Schule der „Blätter für die Kunst" besitzt in Gérardy sogar einen doppelsprachig dichtenden Autor, wie auch in Stefan George selbst auf der deutschen Seite.

Im ganzen muß freilich zugestanden werden, daß die Weltliteratur der Gegenwart von deutschem Geiste noch weniger erfüllt ist als von französischem: wenn jener zu den äußeren Grenzen entweicht, ist dieser noch im Mittelpunkt festgehalten. Allerdings glaube ich, daß als Ganzes genommen unsere heutige deutsche Literatur die modernste ist — mit anderen Worten, daß sie die für den gegenwärtigen Stand der Entwicklung bezeichnendsten Tendenzen am vollständigsten vertritt, während Rußland, die nordischen Reiche, die Vlamen, ja auch die Italiener einzelne Tendenzen vielleicht noch stärker zum Ausdruck bringen, nie aber jene Vollständigkeit erreichen. — Trotzdem ist die deutsche Dichtung unter den Kulturvölkern die am wenigsten verbreitete, wie die französische die bekannteste ist. Nur eben in den romanischen Ländern beginnt sich das zu bessern, und bei unseren nördlichen Nachbarn ist natürlich der deutsche Einfluß nie völlig geschwunden. Schiller hat in Rußland fast zu den Klassikern gehört, und deutsche Literaturkenntnis versteht sich für die schwedischen, dänischen, norwegischen Dichter von selbst, von denen viele, wie Ibsen, Strind-

berg, Garborg (und übrigens auch der deutschfeindliche Russe Dostojewski sogut wie der deutschfreundliche Turgenjew), auch lange unter uns gelebt haben. Jetzt aber gibt es auch in Italien gute Kenner deutscher Literatur, wie den gelehrten Farinelli und den feinsinnigen Gnoli; und eine eigene Zeitschrift („Rivista di letteratura tedesca") bezeugt das erfolgreiche Werben der Fasola und Manacorda. In Frankreich aber besteht nicht nur in noch größerem Maßstab seit Jahren eine Revue Germanique, sondern jene intime Vertrautheit mit deutscher Literatur, die früher Arthur Chuquets Alleinbesitz war, wird jetzt durch zahlreiche ausgezeichnete Arbeiten jüngerer Gelehrten bezeugt; über Kotzebue, Platen, Lenau, über Grillparzer, Friedrich Schlegel, Novalis, Gutzkow, Gottfried Keller, Rosegger, aber auch über das Nibelungenlied, Hartmann von Aue, Hans Sachs besitzen wir französische Untersuchungen, die den besten einheimischen zur Seite gestellt werden können oder sie übertreffen. Nur in England hält man eigensinnig an dem Grundsatz Ruskins fest, daß man keine deutschen Bücher lesen solle. Die gelehrtesten Kenner, denen kein französischer Winkeldichter entgeht, kennen Goethe nur dem Namen nach; und ein Forscher von europäischem Ruf wie Saintsbury hat sich nicht zu kompromittieren geglaubt, als er über deutsche Literatur im neunzehnten Jahrhundert schrieb, ohne zum Beispiel von Friedrich Hebbels Bedeutung eine Ahnung zu haben. Die amerikanische Ästhetik und Poetik, die durch ihre nüchterne Sachlichkeit sehr unterrichtend ist, kennt gleichfalls eher spanische Dramen als deutsche und würde niemals die „Wahlverwandtschaften" oder eine Novelle von Heyse oder Storm zitieren. Die wenigen Ausnahmen, wie Edmund Gosse und William Archer — die freilich auch die ersten Kritiker Englands sind — und nach diesen in langem Abstand Bernard Shaw, haben für die nähere Bekanntschaft mit deutscher Dichtung fast so wenig erreichen können wie einst Carlyle, der uns liebte ohne uns zu verstehen, oder de Quincey, der uns verstand ohne uns zu lieben. Die politischen Gegensätze, das Vorurteil von der Unübersetzbarkeit oder gar Unverständlichkeit deutscher Bücher, der insulare Eigensinn, der nun einmal nur mit Frankreich und allenfalls Italien

eine Ausnahme macht — das wirkt alles zusammen; ob die neu einsetzenden Bemühungen rühriger Verleger in England und Amerika es bessern werden, wie noch mehr im Interesse der Englisch sprechenden Völker als in dem unseren zu wünschen wäre, bleibt abzuwarten.

Es ist keineswegs ein Paradoxon, wenn wir die Anschauung vertreten, in einem Augenblick, in dem die deutsche Literatur außerhalb ihres Sprachgebietes nicht nur weniger als die französische und englische, sondern vielleicht sogar weniger als einige Vertreter der italienischen Dichtung bekannt sind, sei sie dennoch die modernste. Es ist ja vielmals ganz natürlich, daß die früher herrschende Literatur bei den mehr passiven Nationen noch lange führend bleibt, und daß gerade auch ihre Modernität der Verbreitung unserer Dichtung für den Moment entgegensteht — genau so, wie es der französischen Malerei mit Manet und mit Monet erging. Daß aber unsere Anschauung richtig sei, werden wir noch darzutun versuchen, wie wir denn überhaupt in diesem Kapitel späteren öfters vorzugreifen kaum vermeiden können. Wenn aber diese Ansicht in Deutschland selbst nicht nur Widerspruch, sondern sogar Erstaunen hervorrufen sollte, ist das nicht zum mindesten die Schuld der deutschen Kritik, der händelsüchtigsten in der Welt. Immer wieder verbreitet sie das Dogma, unsere moderne Literatur sei buntscheckig aus Nachahmungen fremder Meister zusammengesetzt — ohne zu erkennen, welch einheitlicher Geist hier (gerade wie beim Klassizismus oder bei der Romantik) die „Nachahmungen" trägt; ohne zu beachten, wie oft deutsche Dichter da nur als Nachahmer erscheinen, wo universelle Tendenzen von ihnen gründlicher durchgearbeitet worden sind als von einem oder dem anderen fremden Autor. — Womit die Existenz auch wirklicher äußerlicher Nachahmungen selbstverständlich nicht abgestritten werden soll.

Auch das ist zuzugeben, daß der Anstoß zu jenen Tendenzen, deren Gesamtentwicklung unsere Literatur modern macht, vielfach von außen kam — nur daß eben der Naturalismus und der Impressionismus in Frankreich, der Realismus im Norden, die Weltanschauung Tolstois oder die Technik Maeterlincks jede für

sich isoliert blieben. Deutschland faßte sie zusammen, wie es mit Lessing, Herder, Wieland, Goethe orientalische, antike, französische, englische Anregungen vereinigte und weiterentwickelte.

Es wäre nicht übel, wenn man eine bunte Karte der Weltliteratur zeichnen könnte, um die Verteilung der modernen Tendenzen und der konservativen Widerstände für Stoffwahl, Technik, Absicht der literarischen Produktion anschaulich zu machen. Einigermaßen werden wir noch weiterhin diese Lagerung wenigstens anzudeuten versuchen.

Um nun zu zeigen, was uns in der Weltliteratur der Gegenwart als vorzugsweise charakteristisch für die Entwicklung, als „modern" erscheint, gehen wir am besten von dem Mittelpunkt aus: von dem dichterischen Prozeß selbst.

Daß nämlich in diesem sich nichts verändern konnte oder doch nichts sich verändert habe, ist ein Vorurteil, das historisch-psychologischer Betrachtung nicht standhält. Vergleichen wir auch nur einen Augenblick die Entstehung einer Dichtung, wie sie unter Primitiven noch heute beobachtet werden kann, mit der, die sich innerhalb der Kulturzone vollzieht, so bleibt als gemeinschaftlich eigentlich nur übrig, was wir längst als aller Poesie wesentlich feststellen konnten: das subjektive Moment der Erregung, das objektive des „interessierenden Gegenstandes". Im übrigen ist selbst die naivste Poesie eines Modernen von jener „chorischen Poesie" an der Bahre des Helden oder beim Ausmarsch in die Schlacht durch ein solches Mehr von Bewußtheit, Tradition, Ansprüchen an die Form, Originalitätsprüfung getrennt, wie etwa beim Vergleich Bismarckscher Politik mit der eines Negerstaatsmanns (deren es ganz bedeutende gegeben haben mag) festgestellt werden würde. — Der dichterische Prozeß selbst unterliegt einer langsamen, aber unaufhörlichen Evolution; und daß wenigstens die Ergebnisse dieser Entwicklung auch den Zeitgenossen zur Empfindung (wenn auch nicht zum deutlichen Bewußtsein) kommen, erhellt aus der wichtigen Tatsache, daß fast jede Epoche von dem typischen „Dichter" eine andere Vorstellung gehabt hat. Dieser Wechsel der Anschauungen vom Wesen des Dichters (und des Dichtens) ist so bedeutend, daß ich die Ausbildung des modernen Dichterideals

geradezu für die zentrale und bestimmende Tatsache der neueren literarischen Entwicklung zu halten geneigt bin.

Ausführlich auf die Geschichte des Dichterideals einzugehen, ist hier nicht möglich. Es genügt, auf einige wichtige Phasen dieser Entwicklung hinzuweisen. Sie ist im allgemeinen durch zwei Hauptmomente charakterisiert: daß der Dichter sich immer mehr aus der Gemeinschaft des „Publikums" löst und daß die Dichtung immer mehr von dem Zwang der „Gelegenheit" des schaffenden Anstoßes freigemacht wird. Die Geschichte des dichterischen Prozesses ist, scheint mir, wesentlich die Geschichte dieser beiden Loslösungen.

Der Dichter ist zunächst nur einer von vielen, die durch einen gemeinsam durchlebten Vorgang in äußerste Erregung versetzt werden, so daß eine Befreiung von derselben ihnen geradezu eine physische Notwendigkeit wird. Aus der Mitte der Trauernden, Freudigen, Zornigen, Bangenden springt einer hervor, in dem sich die dumpfe Empfindung wenigstens einigermaßen zu verständlichen Worten verdichtet, dann ein anderer und dritter; und jedesmal stimmt der „Umstand", die anwesende Versammlung, mit fast animalischem Geheul und Lärmen ein. Der Dichter, sehen wir, existiert hier nicht ohne die Menge, und ist die Erregung vorbei, ist er einer aus der Menge wie ein anderer auch. Man fordert nichts von ihm, noch er von den anderen.

Trotzdem wird eine spezifische Begabung schon für diesen „Vorsänger" primitiver Zeichen vorausgesetzt werden müssen: in Spuren wenigstens gab ihm mehr als seinen Brüdern ein Gott zu sagen, was er leide. — Vollzieht sich nun eine weitere Steigerung seiner Begabung, so wird der Mann auch schon auf Erregungen reagieren, die andere dazu nicht genügend erschüttern; er wird auch nicht bloß unter dem unmittelbaren Eindruck von Tod, Krieg, Not seinen Schrei ausstoßen, sondern die lebhafte Vorstellung von diesen Dingen mag genügen — womit die erste Loslösung von der Gelegenheit, die erste Fernwirkung eines Ereignisses gegeben ist. Dieser Mann nun steht mit seiner Erregung vereinzelt unter Ruhigeren, die er aber in seine Stimmung hinüberreißt; so wird dieser der Seher, der von oben her Inspirierte,

das Gefäß göttlicher Offenbarung — eine Vorstellung, die völlig nie mehr von unserem Bilde des Dichters zu trennen ist, die aber in verschiedenen Epochen mit sehr verschiedener Energie betont wird.

Entsteht nun irgendwie ein Bedürfnis nach solcher erregter Stimmung, sei es um der in ihr allein möglichen Verkündigung sonst verborgener Dinge willen, sei es, weil die dichterisch erregte Sprache als würdiger Ausdruck für heilige Dinge empfunden wird, so kommt als neu eine bestimmte Anschauung von der spezifisch dichterischen Ausdrucksweise hinzu. Diese wird nun von dem Dichter gefordert, der nunmehr als ein „Künstler" angesehen wird, als der Besitzer gewisser technischer Erfahrungen und Mittel, wie sie auch der Schmied oder der Medizinmann, jeder in seiner Art, besitzen. Er heißt der, der es versteht, etwas zu machen — der „Poet"; seine Tätigkeit wird nach den wichtigsten Kunstfertigkeiten der beiden Geschlechter als „schmieden" oder „weben" von Gedichten bezeichnet. Er muß sie auch ohne inneren Zwang, im Auftrag, auf Bestellung vornehmen können, wie der Priester eine Opferhandlung. — Der Dichter ist nunmehr von seiner Gemeinschaft wesentlich unterschieden, und zwar durch den Besitz auserlesener Fertigkeiten; es werden von ihm kunstmäßige Dichtungen — etwa Lieder auf ruhmreiche Vorfahren — gefordert, und er empfängt dafür Lohn; denn der Arbeiter ist seines Lohnes wert. — Auch dies neue Element: das der bewußten, lernbaren, nach Vorschriften ausgeübten Kunst ist aus dem Bild des Dichters nur vorübergehend zu entfernen, wenn nämlich Perioden des „Geniekultus" den Poeten im wesentlichen auf die älteste Stufe, den persönlichen Ausdruck allgemeiner Erregung, hinabzudrücken suchen.

Indem diese Seite, die der gelernten Kunst, einseitig hervorgehoben und die andere, die der persönlichen Begabung, vernachlässigt wird, entsteht schon im Mittelalter der Typus des „gelehrten Dichters", der in völliger Entfremdung von Publikum und erregendem Moment lebt. Der Dichter besitzt immer noch die Fertigkeit, die er vor anderen voraus hat, aber nicht mehr auf Grund einer besonderen, ausgebildeten Begabung, sondern ausschließlich

als ein Ergebnis seines Fleißes. Man fordert von ihm lediglich die Erfüllung bestimmter Vorschriften, wenn man auch die Höflichkeit hat, immer noch so zu reden, als habe er mit dem inspirierten Dichter etwas gemein. In Wirklichkeit ist das Dichten ein Beruf geworden und sogar einer, dessen die „besseren Kreise" sich schämen; nur in müßigen Nebenstunden darf man da dichten, wie man lässige Handarbeiten selbst anfertigt, aber Meisterwerke den Gesellen der Zunft überläßt. Nur auf Einem Gebiet hat die höhere ältere Anschauung auch in der Epoche der Berufsdichter fortgelebt: bei dem geistlichen Lied; obwohl etwas Gewerbsmäßiges oder doch Gewerksmäßiges bei der Pastorendichtung auch nicht immer sich verleugnet.

Es ist klar, daß diese drei Typen des Dichters in unserer Zeit überwunden scheinen — obwohl sie in mehr oder weniger „genialen" Stürmern und Drängern, in idealistischen Bildungspoeten und in fleißigen Alltagsschriftstellern fortdauern. Aber in der höheren Literatur vertragen wir sie nicht mehr. Für unser Urteil fehlt es bei dem primitiven Seher allzu sehr an Form, bei dem Kunstschmied an Persönlichkeit, bei dem Auftragsdichter an Wahrheit. Der letzte ist uns der niedrigste, weil bei ihm zwischen Dichter und Gedicht jede innere Verbindung aufgehoben ist. Es fehlt jede Notwendigkeit der Stoffwahl, jede Notwendigkeit der Formgebung, jede Notwendigkeit der Tendenz. Der Poet überlegt sich wie ein Schuster, welchen Stoff er nehmen soll, ob es ein Reiterstiefel werden soll oder ein Damenschuh, billig oder teuer; und arbeitet danach.

Natürlich hat bei wirklich poetischen Naturen auch in den Zeiten, in denen die Anschauung vom Wesen der Dichtung am tiefsten gesunken war, eine innere Beziehung zwischen Dichter und Werk nicht fehlen können, und in die Dramen des Andreas Gryphius oder vollends in die Lyrik Christian Günthers drängt sich gleichsam unerlaubterweise die Seele des Dichters. Aber erst der neue Geniekultus, von England herüberdringend, von der Betrachtung antiker und orientalischer Volkskunst genährt, er erst schafft dem Dichterischen im Dichter wieder freie Bahn. Doch was hätte auch die neue Lehre genutzt ohne die Genies? Der Engländer Young

predigte sie mit so großem Beifall; aber in England entstanden erst nach einem Jahrhundert wirklich originelle Poeten; Johann Gottfried Herder aber erzog in Straßburg in Goethe das erste große Beispiel eines neuen Dichterideals.

Die Poesie Goethes ist ganz auf das innere Erlebnis gestellt. Als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnet er selbst seine Werke; Gelegenheitsdichtung im höheren Sinn will er stets gegeben haben. Dies bedeutet zunächst einmal Wiederherstellung des inneren Zusammenhanges von Dichter und Gedicht. Es war in der Vorzeit selbstverständlich, in der gleichsam das Gedicht erst den Dichter machte, in der die Notwendigkeit, von einer überstarken Empfindung erlöst zu werden, den „Vorsänger", den „Seher" zur Aussprache zwang. So war auch noch in dem kunstmäßigen Dichter, der die größte (der Zeit und dem Inhalt nach größte) Zeit der Weltliteratur erfüllt, diese Verbindung durch die Tradition gegeben; sie lockerte sich aber schon, und überlegte Stoffwahl wird nicht selten. Ein mittelalterlicher Dichter wie Hartman von Aue hat augenscheinlich ganz bewußt Themata sehr verschiedener Art nach Auswahl bearbeitet, und bei den Übersetzern ist ähnliches kaum anders denkbar. Bei dem gelehrten Berufsdichter gar spricht nichts zu dem, der ein Werk schaffen soll. Nunmehr aber soll der Dichter nur schaffen, wo er muß. Der innere Zwang soll so stark wirken wie in der ältesten Zeit, nur daß er jetzt auf den einzelnen wirkt, wie damals auf die Gemeinschaft. Denn wenn der Zusammenhang mit dem Werk wieder da ist, ist dafür nunmehr der mit dem Publikum zerstört. Der älteste Dichter war oder wurde Organ der Gemeinschaft; der spätere war der beauftragte Vertrauensmann Aller oder Einzelner; der neue Dichter empfängt seinen Auftrag nur von sich selbst. Womit eine ganz neue schwierigste Aufgabe gegeben war: der Dichter muß nicht bloß sein Werk erschaffen — sondern auch sein Publikum. Goethe und Schiller haben sie systematisch verfolgt, und die Romantiker gehen eigentlich mehr darauf aus, kunstgenießende Menschen zu bilden als Kunstwerke.

Wieder hergestellt ist ferner die Verbindung zwischen der „Gelegenheit" und der Dichtung; wiederum hat die Spirale auf

einen uralten Stand zurückgeführt. Dennoch liegt auch hier eine Verschiedenheit vor. Der Zwang des dichtungschaffenden Prozesses war meist elementar und unausweichlich: gleich jetzt mache deine Brust frei oder ersticke; so empfinden es die Propheten des Alten Bundes. Jetzt dagegen schiebt sich zwischen den Anstoß und die Aussprache so gut wie stets eine weit längere Entwicklung — ja sie kann sehr lang sein, wie denn Goethe das Erlebnis ein Menschenalter lang im Busen trug, das zuletzt in der Paria-Ballade ewige Dauer gewann. Das heißt also: der dichterische Prozeß in denjenigen Phasen, die für den modernen Dichter die wichtigsten scheinen, ja beinahe in allen, die das kurzsichtige Auge überhaupt bemerkt, ist wesentlich neueren Datums!

Es versteht sich von selbst, daß es sich hier um die Entstehung des vollendeten inneren Bildes einer Dichtung handelt. Die Ausführung konnte natürlich auch vor Jahrhunderten lange Jahre in Anspruch nehmen, und sie kann andererseits noch heute mit jener märchenhaften Schnelligkeit vollzogen werden, die Grillparzer an seiner „Ahnfrau" nur wenige Tage und Nächte sitzen hieß. Wir sprechen hier zunächst nur von der inneren Arbeit.

Diese Fernwirkung der Gelegenheit bildet in der poetischen Embryologie unserer Zeit den bezeichnendsten Zug. Goethe erlebt in Wetzlar erschütternde Dinge; er erfährt die aufregende Nachricht von Jerusalems Selbstmord; aber „Werthers Leiden" sind auch der Konzeption nach kein Augenblicksprodukt. Ja wir dürfen behaupten: wo solche scheinbar vorliegen, ist tatsächlich ein zeitlich entferntes Erlebnis nur wiedererweckt worden. Ein Freund machte Hebbel auf einen dankbaren Stoff aufmerksam; der Dichter liest die Geschichte vom Ring des Gyges; er geht aus der Bibliothek nach Hause, und die Idee ist da. Ja, aber weil sie in seinem Inneren vorbereitet war. Sogar für Goethes „Clavigo", den er auf eine Aufforderung hin in ein paar Stunden fertig ausdenkt, ist neuerdings eine solche Vorbereitung erwiesen worden.

Diese Ausdehnung der äußeren Arbeit ist nämlich ein Ergebnis eben erst der modernen Anforderungen. Was geschieht während des stillen Wachstums? Es vollzieht sich die Anpassung des subjektiven Erlebnisses an die objektive Form. Das Erlebnis

kann sich nicht mehr improvisatorisch aussprechen; der Dichter kann nicht mehr in Poetiken die zweckdienlichste Form aussuchen; er muß warten, bis unter dem täglichen Eindruck künstlerischer Formen das Erlebnis eine Gestalt annimmt, die ihm die gemeinverständliche Ansprache gestattet — womit natürlich nicht populäre Trivialität gemeint ist, sondern nur, daß das „Bekenntnis" auch dem intim verständlich sein soll, dem das „Erlebnis" fehlt.

Hiermit aber ist das Entscheidende ausgesprochen. Der moderne Dichter, dürfen wir jetzt definieren, ist ein Mensch, in dessen Seele ein menschliches Erlebnis künstlerische Form gewinnt.

Goethe hat gern gesagt, der vollkommenste physikalische Apparat sei der Mensch — womit gemeint ist, unsere Feinfühligkeit im Reagieren auf äußere Einflüsse werde von keinem künstlichen Werkzeug übertroffen. (Man denke nur, mit welcher oft unerträglichen Feinheit und Sicherheit der Wahrnehmung unsere Geruchsorgane ausgestattet sind!) In diesem Sinn ist es keine Herabsetzung oder Trivialisierung, wenn wir sagen, der moderne Dichter sei ein poetischer Apparat, sei ein natürliches Werkzeug, um vorübergehenden Zuständen, wie wiederum Goethe sagte, „Dauer zu verleihen". Der Dichter ist ein Wesen, in dessen Innerem sich jene Grundbedingung aller Literatur, die Überwindung des Momentanen, mit psychologischer Notwendigkeit vollzieht.

Wiederum sind aber hiermit weitere Dinge gegeben, die für die Weltliteratur unserer Tage von entscheidender Wichtigkeit sind.

Offenbar setzen jene Anforderungen eine starke persönliche Begabung voraus, wie das ja auch der Geniekultus mit Leidenschaftlichkeit betont hat. Hier ruht das letzte Geheimnis: wer die formgebende Kraft nicht besitzt, wird kein echter Dichter, heute nicht wie nicht vor dreitausend Jahren. Er mag dem Augenblick genügen; die Dauer ist seinem Werk versagt, denn „Form" ist nichts anderes als Möglichkeit der Dauer — als kristallisierte Dauer, möchte ich sagen. — Aber es ist auch klar, daß die kunstmäßige Ausbildung dieser Anlage nicht nur möglich, sondern ge-

fordert ist. Indem sich das Individuum entwickelt, entstehen zwischen ihm und der Welt immer neue Beziehungen und Spannungen, die zu überwinden nicht möglich ist, wenn das Individuum den Erlebnissen nicht entgegenkommt. Auf dieser Unfähigkeit zur Vorbereitung des Erlebnisses beruht in den meisten Fällen die absterbende Produktivität; auf dem mangelnden Ernst der „inneren Kunst" beruht sogut wie immer das Versagen weiterer Entwicklung vor allem bei den von ihrem Können zu früh befriedigten „Halbgenies" wie Lenz oder Grabbe. Genie ist Entwicklungsfähigkeit: Genie ist das Bedürfnis, immer Neues zu erleben, um immer Neues gestalten zu können, und ist aus diesem Bedürfnis der Produktivität heraus der Selbstzwang zur vorbereitenden Arbeit.

Immer wieder muß auf die Worte hingewiesen werden, mit denen Goethe auf dem Höhepunkt seiner Existenz, in Rom, das Wesen des Künstlers umschreiben ließ — wobei er eben zunächst an den Dichter dachte. „Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur im großen, hier im kleinen sich nebeneinander stellend, Raum genug haben, um sich einander nicht verdrängen zu dürfen. — Wenn nun eine Organisation von diesem feinen Gewebe bei ihrer völligen Entwicklung auf einmal in der dunkeln Ahnung ihrer tätigen Kraft ein Ganzes faßt, das weder in ihr Auge noch in ihr Ohr, weder in ihre Einbildungskraft noch in ihre Gedanken kam, so muß notwendig eine Unruhe, ein Mißverhältnis zwischen den wägenden Kräften so lange entstehen, bis sie wieder in ihr Gleichgewicht kommen." Das Mißverhältnis also zwischen der Empfänglichkeit einer dichterischen Organisation und der Kraft, das Erlebte zu verarbeiten, entsteht immer von neuem und reizt, ja zwingt immer wieder zu einer allmählichen Bewältigung der empfangenen Eindrücke. Da diese Arbeit den dichterischen Genius mit den wollüstigen Schmerzen künstlerischen Gebärens unaufhörlich beunruhigt und ängstigt, so ist es nur ein

Akt instinktiver Notwehr, wenn der Dichter sich auf diese Bewältigung einrichtet und vorbereitet — wenn er, um jenes bezeichnende Bild zu wiederholen, den Apparat vervollkommnet. Und so entsteht eine in ihrer Art völlig neue Aufgabe der dichterischen Selbsterziehung. Ihre Erfüllung ist es vor allem, an der man den neueren Dichter erkennt — von Goethe bis zu Stefan George, von Stendhal bis zu Ibsen.

Um die technische Ausbildung natürlich handelt es sich hier nicht; wir sahen schon, daß diese schon viel früher den Dichtern als Pflicht auferlegt wurde. Oder wenn man doch von Technik sprechen will, so ist es eine innere Technik: eben die der Verarbeitung von Erlebnissen. Jedes Werkzeug stellt Forderungen: es muß scharf und rein gehalten werden, soll vor schädlichen Berührungen gewahrt werden. Und so auch dies höchste Werkzeug: der Geist des Künstlers.

Die erste Forderung teilt er mit dem Geist des Forschers: es ist das Gebot der Aufmerksamkeit. Die Sinne offen zu halten und den Geist selbst wach, damit er aufnahmsfähig sei — das ist eine Forderung, die kein Dichter früherer Zeiten an sich gestellt hätte, in so großem Sinn auch ein Leonardo da Vinci, ein Albrecht Dürer sie schon erfüllt hat. Aber Goethe weiß, was nötig ist, und rühmt sich auf der Schweizerreise und in Rom selbst der gesteigerten Aufnahmefähigkeit seiner Sinne. Oder bei Novalis hat man neuerdings mit Glück betont, welche Rolle die Aufmerksamkeit spielt. Oder Grillparzer singt sein Loblied auf die „Sammlung" und läßt es den Priester in „Des Meeres und der Liebe Wellen" rezitieren. — Aber freilich mag sich diese Wachsamkeit auch zu einer überreizten Schlaflosigkeit der Sinne steigern; zu einem Spüren, Lauern, Spionieren, das auch moralisch gefährlich wird wie in den Tagebüchern der Brüder Goncourt; zu einer Erregung, die ohne Nahrung nicht mehr leben kann. Wir werden es zu verzeichnen haben, wie dieser Heißhunger nach Erlebnissen — den Clemens Brentano besonders wild umhertrug — zu einer Reaktion eigener Art führen mußte.

Diese Aufmerksamkeit also bereitet das vor, was Goethe als erste Bedingung poetischer Existenzen bezeichnet: „lebendiges Ge-

fühl der Zustände". Das zweite, was er anführt, ist: „Fähigkeit, sie auszudrücken." Sie wird nicht bloß dadurch erworben oder erhalten, daß das Handwerkszeug der Grammatik, Metrik und Stilistik, beherrscht wird, sondern hier kommt etwas Neues hinzu. Was Goethe „Zustände" nennt, bezeichnet er selbst oft als etwas, was unwiderruflich verloren geht, wenn der Künstler ihm nicht Dauer verleiht. Denn es ist nur einmal vorhanden: jeder „Zustand" ist die Wirkung eines bestimmten Erlebnisses auf eine bestimmte Individualität; und da die Individualitäten sich nicht wiederholen, so auch nicht die „Zustände". Goethes Eindrücke von Sesenheim konnte Lenz nicht noch einmal erleben, und die Empfindung, die Nietzsche auf die falsche Nachricht vom Brand des Louvre hin erlebte, kein Zweiter erleben. — Es handelt sich also um die Wiedergabe eines individuellen Erlebnisses, und hierfür reichen die traditionellen Mittel nicht aus, weil sie eben auf traditionelle Erlebnisse berechnet sind — auf die Erlebnisse von Menschen, die keine Individuen sind. Für den echten Künstler aber gilt es, sich Mittel selbst zu schaffen, um das Letzte, Persönlichste auszudrücken. Dies, und nicht etwa der Kampf mit der äußeren Technik, ist der aufreibende und verzehrende Kampf, in dem Otto Ludwig sich verzehrt hat: die Dinge ganz so hinzustellen, „wie ich sie sehe" und niemand sonst; wie ich sie gesehen habe und niemand sonst.

Diese beiden im wesentlichen neuen Forderungen: der unbegrenzten Aufnahmefähigkeit und der individuellen Wiedergabe, fordern die unabläßige Arbeit einer Künstlerexistenz. Goethe gab das große Beispiel in seinem Leben zuerst und dann noch einmal, mit pädagogischer Warnung an die bloß Genialen, in „Dichtung und Wahrheit". Heinrich v. Kleist nahm die Mission mit erschütterndem Ernst auf sich und war der Verzweiflung nahe, als er aus Kants Philosophie gelernt zu haben fürchtete, eine genaue Beobachtung und eine angemessene Wiedergabe der Dinge sei überhaupt nicht möglich. Friedrich Hebbel, Richard Wagner, Otto Ludwig haben ihr Leben in den Dienst dieser Forderungen gestellt. Aber was ist auch Dostojewskis Leben als die Erfüllung dieser Ansprüche? Und was klagt Ibsens Epilog, wenn nicht

dies, daß er über dem Dienst der Kunst das Leben verloren habe? „Hätte ich Gott so gedient wie meinem König!“ stöhnte Louvois auf dem Sterbebette. Aber gab es früher unter den Dichtern schon diese leidenschaftliche, verzehrende Tragik der Arbeit, die nur dem Genius eines Goethe noch die Freiheit halbdichterischer Tage ließ? Wie die Pietisten im Stand der Ungnade, klagen die Hebbel, die Ludwig über Perioden der Unfruchtbarkeit — nicht weil ihnen am Werke läge, sondern weil sie ihre innerste Existenz selbst gefährdet glauben.

Wir führten aus, daß seit der Vorherrschaft Frankreichs der Schriftsteller statt des Dichters die Literatur regiere. Der Geniekultus ist die Revolution des unterdrückten Dichters; das neue Ideal ist das Ideal des siegreichen Dichters. Die Stimmung, die durch irgendwelches Erlebnis in der Seele erregt wird, ist die eigentliche Schöpferin der Dichtung. Und es muß deshalb noch dies betont werden, daß sie nicht durch ein grob konkretes Vorkommnis erregt zu werden braucht: ein Natureindruck, die Erinnerung an eine gelesene Stelle sogar kann das „Erlebnis“ sein. Aber irgendein äußerer Anstoß wird freilich gefordert werden: wie könnte sonst Goethe seine Dichtung als Gelegenheitspoesie bezeichnen?

Hieraus nun ergab sich eine doppelte „Technik des Erlebens“. Die einen jagen dem Erlebnis nach, dem greifbaren in Liebesabenteuern, Reiseeindrücken, selbst im Alkoholrausch; die anderen suchen es gewissermaßen selbst zu produzieren, indem sie durch allerlei künstliche Mittel, bewußtes Symbolisieren, ausdeutendes Geistreichsein, die Bedeutung irgendwelcher Eindrücke systematisch steigern. Aber während der eine Weg die Romantiker, der andere die „Titanen“, wie Lenau und Grabbe, bald unproduktiv machte, stellte sich der Weiterbildung des neuen Dichtertypus noch ein anderes seelisches Hindernis in den Weg.

Die Katholiken sprechen von der „Scham vor der Beicht“ als einer typischen Erfahrung. Ein Schamgefühl widerspricht auch der zu weit getriebenen dichterischen Beichte. Sie war bei Goethe durch die hohe Form der Stilisierung edel und rein geblieben; aber wie etwa Friedrich Schlegel in der „Lucinde“, später

Gutzkow in der „Seraphine“ die eigenen Erlebnisse dichterisch oder doch schriftstellerisch ausbeuteten, war das nicht schon geistiger Exhibitionismus? Hölderlin, Kleist, Grillparzer, Annette v. Droste wehrten sich gegen die seelische Entblößung; Clemens Brentano, freilich in seinen letzten Jahren, rühmte Freiligrath, daß er nicht wie andere mit den eigenen Schmerzen krebsen gehe. Und unmittelbar zu einem neuen Typus führt es, wenn C. F. Meyer schreibt: „Die Neigung zum Rahmen ist bei mir ganz instinktiv. Ich halte mir den Gegenstand gern vom Leibe oder richtiger, gern so weit als möglich vom Auge.“ Ihm ist schon das unmittelbare Erlebnis selbst, nicht bloß seine Mitteilung, zu laut, zu dreist; er will schon das Erlebnis selbst stilisiert empfangen. Deshalb nimmt er auch lieber Geschichtserzählungen wie die von Jakob Burckhardt als „Quellen“, denn zeitgenössische Berichte.

Man sieht: die Fernwirkung der Ereignisse, von der wir sprachen, ist noch weiter herausgerückt. Aber ist sie nicht aufgehoben? Können wir noch von einem dichterischen Erlebnis sprechen, wenn das schon zugerichtete Ereignis nur noch weiter verarbeitet wird?

Und weshalb nicht? Man kann etwas auch bei anderen erleben, sagt Theodor Fontane — bei anderen, deren schätzenswertester Beruf es war, „edlen Seelen vorzufühlen“. Verarbeiten wir nicht so alle das innerlich, was wir lesen? Und in der Tat, etwas von dieser ergänzenden Reproduktion mag man in C. F. Meyers Schaffen finden. Aber sollte es uns nicht vorsichtig stimmen, daß gerade die größten Kunstwerke aus solchen Erlebnissen stammten, die längst durch die formende Hand gegangen waren? Daß in Hamlet und dem Cid, in Faust und Iphigenie, in Wilhelm Tell und Amphitryon große Dichter den symbolischen Ausdruck eigener Erlebnisse fanden? Wozu doch gehört, daß eben die fremde Fabel selbst ihnen ein Teil des eigenen Erlebnisses wurde!

In jedem Fall ist es die veränderte Stellung zum Erlebnis, in der, wie mir wenigstens scheint, der Schlüssel für die neueste Entwicklung des Dichtertypus liegt — jenes Ideals, das man vorzugsweise als „symbolistisch“ bezeichnet. Obwohl symbolisch auch das Verfahren Goethes heißen kann.

„Das ist lange her," spricht Nietzsche, „seit ich die Gründe meiner Meinungen erlebt habe." Eine ähnliche Stimmung überkommt uns vor den Dichtungen Mallarmés und seines größeren Schülers Stefan George. Das persönliche Erlebnis kann in der kurzen Spanne eines Menschenlebens, meinen sie, kaum zu voller künstlerischer Reinheit ausgereift werden; es bleibt ein Erdenrest, zu tragen peinlich. Der Dichter hat kein Recht, seine zufällige Existenz zu stilisierter Dauer zu steigern — nur insoweit er selbst Symbol wird, darf er in die Poesie eintreten. So wird jene Anforderung, daß der Dichter alles wirkliche Leben in sich zu poetischer Form verarbeite, noch gesteigert und der Prozeß des dichterischen Austragens noch höheren Geboten unterworfen. Die Dinge kommen gar nicht unmittelbar an den Dichter heran, sondern ihn umgibt eine Atmosphäre reinen Kunstempfindens, die sie schon stilisiert in ihn eingehen läßt. Damit sie auf ihn wirken können, ist deshalb eine um so größere Intensität des Erlebnisses nötig; er muß sein Sein zum Menschheitssein erweitern und das Erlebnis der Welt in sich Form gewinnen lassen. Ungeheure Forderungen! Unerfüllbar vielleicht! Aber zu denen doch der „Siebente Ring" Georges einen Weg weist — einen Weg, den schon Dante geschritten ist. Und sollen wir ein Ideal wirklich nur nach dem bemessen, was seine Anhänger unmittelbar vollbringen?

Andere Dichter der Gegenwart stehen noch mitten inne zwischen dem Dichterideal unserer Klassiker und dem der „Blätter für die Kunst": Hofmannsthal, Dehmel, Hauptmann, jeder in seiner Weise. Eines ist diesen vor allem gemein, was wieder eine merkwürdige Rückkehr auf frühere Entwicklungsstufen bedeutet: daß sie sich wieder unmittelbar als Vorsänger einer Gemeinschaft fühlen, als Interpreten eines Erlebnisses von Vielen; eine Empfindung, die in solcher Deutlichkeit Goethe oder Schiller erst *nach* dem Sieg des „Götz", des „Werther", der „Räuber" empfanden. Und indem ihnen das Volk selbst den Gegenstand der Dichtung entgegenbringt — das Volk im Sinne Richard Wagners: die Gemeinschaft derer, die die gleiche Not empfinden —, ist die Verbindung mit den Genießenden wenigstens angebahnt, wo die mit der Dichtung längst erneuert war.

Man mißverstehe uns nicht! Ob dieser neue Typus, der die französische Lyrik der Jungen beherrscht, der in Verhaeren einen ehrwürdigen und in d'Annunzio einen sehr problematischen Vertreter hat, den wir aber in Stefan George am reinsten ausgebildet sehen, Dauer hat; ob er Kunstwerke schaffen wird von gleicher Höhe, wie sie aus der unmittelbaren Erlebnisdichtung Goethes, Heines — bei dem sich doch schon neuere Züge zeigen —, Shelleys, Keats', Leopardis hervorgingen, wer will das heute schon aussagen? Wir haben nur zu berichten; und daß in folgerichtiger Entwicklung der Typus des Dichters zu dieser modernsten Gestaltung gelangt ist, die sich von Tolstoi und Björnson als Volkspropheten bis zu den individuellsten Prägern universeller Erlebnisse erstreckt, das scheint uns für die Weltliteratur der Gegenwart, und für Deutschlands Stellung in ihr, allerdings die zentrale Erscheinung.

Versuchen wir nun eine Beschreibung des dichterischen Prozesses zu geben, wie er sich im Geist des heutigen Dichters vollzieht — des Dichters überhaupt, für dessen poetische Produktion irgendwie das innere Erlebnis Bedingung ist. Denn wer dieser Forderung nicht genügt (sei es unmittelbar wie Goethe, sei es mittelbar wie jene Neuesten), der hat in unseren Augen das Recht auf den Dichternamen verwirkt, und wäre eine Tiedgestiftung nach dem einst Gefeierten benannt; oder mindestens die Dichtungen, denen diese lebendige Erzeugung fehlt, sind uns tot, wie vieles auch von Platen und Rückert und einiges selbst von Goethe. Wären nicht einige wenige persönliche Stellen — was ginge uns seine „Achilleis" an?

Wir halten uns vor allem an sein eigenes großes Beispiel; liegt doch der Wert der Goethephilologie nicht zum wenigsten darin, daß sie vieles feststellen kann, was sich bei beschränkterem oder undeutlicherem Material sonst nur vermuten läßt.

In dem Dichter lebt von Jugend an eine gesteigerte Empfänglichkeit nicht bloß für einzelne Vorgänge, sondern auch für deren geheime Zusammenhänge — was Goethe mit dem einigermaßen mystisch klingenden Ausdruck einer „Antizipation der Erfahrung" bezeichnet. Dies instinktive Gefühl für die großen Zusammen-

hänge hat eine gleichfalls instinktive Auswahl in der Beobachtung zur Folge: Dinge und Vorgänge, an die sich keine symbolische Bedeutung knüpft, werden übersehen, so daß der aufmerksame Dichter auch heute noch als „Träumer" erscheinen mag. Das schlechthin Auffallende wird von prosaischen Naturen eher beobachtet; kleine symbolische Vorgänge aber prägen sich unvergeßlich ein. So wird zuerst ein gewisser Vorrat von Erfahrungen aufgespeichert, die späterhin den wirklichen Erlebnissen als Stützpunkt dienen mögen; etwa wie Böcklin das prachtvoll scheckige Fell eines Tritonen mit Hilfe der Erinnerung an die apfelfarbene Mappendecke eines Mitschülers gemalt hat. — Als ein charakteristischer, aber bedenklicher Zug ist bei dem modernen Dichter das frühe Auftreten der Selbstbeobachtung zu verzeichnen; es ist nicht jeder ein Hebbel, der, seiner Unsterblichkeit gewiß, früh ein Tagebuch anlegt. Damit hängt die krankhafte Raschheit einer überhastigen Treibhausentwicklung häufig zusammen, und zwanzigjährige Poeten haben schon fünf Entwicklungsstufen weit hinter sich liegen, ohne übrigens sehr weit gekommen zu sein. Doch wir wollen nur von den wirklichen Dichtern sprechen.

Zwei typische Momente hebt Goethes Autobiographie mit besonderem Nachdruck hervor: das „Gewahrwerden der Außenwelt" und die „Loslösung vom Vaterhause". Das eine bedeutet die Geburtsstunde jener dichterischen „Aufmerksamkeit", das andere den Durchbruch der Individualität durch die Hülle der Tradition. Über mancher neueren Dichtung liegt noch die zauberhafte Freude, die der plötzlich entdeckte Reichtum der Welt erweckt hat, ausgebreitet; am schönsten über des vierzehnjährigen Hofmannsthal „Gestern", bescheidener über Hebbels „Bubensonntag"; während jener andere Augenblick, die Emanzipation, als tiefstes Erlebnis in allen Büchern Frenssens mannigfach umgewandelt wiederkehrt.

Von diesen Entwicklungsmomenten an ist das Raubtier im Dichter wach, das die Welt auf seine Nahrung hin belauert — „ein Gehirnraubtier" ist Hebbel genannt worden. Es vollzieht sich nun, wie, wissen wir ja nicht, eine beständige Auslese unter den beobachteten Dingen — der wahrscheinlich vergleichbar, wie sie jedermanns Gedächtnis vornimmt, wenn es dies behält und

jenes zurückschiebt und wieder anderes fallen läßt. Im ganzen werden wir der Wahrheit vermutlich am nächsten kommen, wenn wir sagen: der Dichter bildet zunächst sich selbst in der Vorstellung um, indem er das Gewünschte als bereits vorhanden erdichtet, sich andichtet, und wählt nun rein instinktiv die Erlebnisse aus, die diesem „Romanhelden seiner selbst" entsprechen. Auf dem Grund einer jeden poetischen Wirksamkeit liegt ein autobiographischer Roman, der aber nicht immer geschrieben zu werden braucht. Der junge Goethe dichtet sich zum Kaisersohn um, der junge Schiller zum Prediger; und nun regulieren sie unbewußt ihr Leben, als wäre es das eines geborenen Prinzen, eines Predigers. Bietet sich der poetischen Phantasie nicht genügende Nahrung, so kommt dieser geheime Roman gern als wirklicher Roman ans Licht; so daß es eine fast typische Erscheinung ist, den modernen Dichter mit autobiographischen Romanen hervortreten zu sehen. Gottfried Keller und Ricarda Huch hatten innerlich schon so viel erlebt, äußerlich aber für ihre Phantasie noch nicht das geeignete Material gefunden; deshalb schöpfen der „Grüne Heinrich" oder „Ludolf Ursleu" erst die Vorbedingungen ihrer weiteren dichterischen Entwicklung. Leo Greiner hat über den bizarren Tragiker Hermann Essig geistreich geurteilt, dieser schaffe die „Glückskuh" oder „Die Weiber von Weinsberg" nicht unmittelbar, sondern dichte gleichsam erst einen anderen, mürrischen, bösartigen Dichter, der seine Dramen schreiben müsse; aber in gewissem Sinn gilt dies von dem neueren Dichter überhaupt, daß er gern ein stilisiertes Bild seiner selbst zwischen sich und die Dinge schiebt, um den „stilisierenden Apparat" noch zu verfeinern. So läßt, wir sahen es schon, C. F. Meyer, was er erzählen will, erst durch die Seele des Armbruster oder Dantes hindurchgehen; Hofmannsthal schreibt den „Ödipus" und die „Elektra" eines modernen, hypernervösen Sophokles; und nur der wunderbaren Energie eines Stefan George gelingt es, der Dichter, den er erst als den Schöpfer seiner Werke gedichtet, auch wirklich zu werden.

Der Poet früherer Epochen stilisierte die Welt an sich heran, d. h. an seine dichterischen Wünsche; er machte die Welt pathetisch, erfüllte sie mit Mythologie, hob den Romanhelden zu einem Wunder-

geschöpf. Der neuere Dichter dagegen poetisiert nicht die Welt, sondern sich; was freilich ohne schlimme Selbsttäuschung nicht immer abgeht. Diese physiologische Arbeit ist gerade an Kleineren gut zu studieren, weil sie sich so viel mehr Mühe geben müssen; mir ist der Österreicher Richard Schaukal ein unschätzbares Forschungsobjekt gewesen. Sehr lehrreich ist aber auch eine in ihrer Art so bedeutende Kraft wie Pierre Loti, oder neuerdings der Däne Johannes V. Jensen; vielleicht aber der erste wiederum, bei dem sich diese Selbstumdichtung deutlich ankündigt, ist Heinrich Heine. Denn es ist etwas anderes gemeint, wenn Grillparzer oder Brentano von sich aussagen, sie seien nicht Dichter, sondern Gedicht: hier ist die Hingabe an die Stimmung gemeint, nicht die Erziehung der Dichterkraft.

Der dichterische Prozeß selbst nun beginnt auf dem so zugerichteten Boden — man verzeihe, wenn wir den Versuchen, geheimnisvolle Dinge durch mystische Ausdrucksweise noch rätselhafter zu machen, lieber einigen übertreibenden Realismus des Ausdrucks gegenübersetzen! — sobald ein keimkräftiges Erlebnis gegeben ist. Welches das ist, hängt irgendwie natürlich von der Individualität selbst ab; so daß nicht selten eine ganze Dichterexistenz durch ein Erlebnis bestimmt worden ist: Wieland, Luise v. François, Theodor Storm, um nur einige zu nennen, haben ein Erlebnis ihrer Jugend eigentlich immer wieder gestaltet; ähnlich Grillparzer, Dostojewski, Hebbel, Thomas Mann. Vielleicht wäre es nicht unergiebig, bei jedem neueren Dichter ein solches formgebendes Grunderlebnis wenigstens aufzusuchen; gewisse primäre Orientierungsmittel hängen damit unmittelbar zusammen, z. B. ob die Gegensätzlichkeit der Figuren vorzugsweise auf den Gegensatz treu: untreu gestellt ist, oder auf den von klug und dumm, oder von Künstler: Philister oder wie sonst. — Oft wird das formgebende Erlebnis die erste Liebe sein, wie bei dem Straßburger Goethe. — Merkwürdig oft ist es bei den Neuesten ein schroffer Zusammenstoß mit der Außenwelt: Hebbels Erniedrigung durch den Kirchenvogt Mohr, oder die Schulerlebnisse der Hermann Hesse, Emil Strauß, Heinrich Mann.

Natürlich wird das erste Gedicht, oder die erste Reihe von Dichtungen, selten schon den Dichter zeigen; Goethe kommt erst

in Sesenheim zum Vorschein, alles, was wir in den Leipziger Dichtungen an Vordeutung jetzt sehen, ist doch eben allerhöchstens Vordeutung. Der Dichter übt seine Hand und seine Sinne, ehe er mit einem Werk hervortreten kann, das aus seiner ganzen Persönlichkeit geboren ist. Ein Erlebnis muß kommen, das ihn ganz in Bewegung setzt — Sinne und Verstand, Begehren und rein ästhetisches Wohlgefallen; the whole man must move together, der ganze Mensch muß in Bewegung sein, wie Hamann gern zitierte. Hat der Dichter das Unglück, zu früh schon auf eine Anregung zu reagieren, die nur seinen Geist oder nur seine Sinnlichkeit tönen läßt, so entstehen unreife Produkte. Im anderen Fall aber wandelt die Anregung alle bisherigen Erfahrungen des jungen Dichters mit einem Schlag um, daß sie zu der neuen Erfahrung passen: irgendeine Notiz, Anekdote, Mitteilung — und Schiller sieht die ganze Welt in der Beleuchtung Karl Moors.

Goethe hat die Stufen des dichterischen Prozesses an sich sorgfältig beobachtet: Konzeption; stilles Tragen, wo die Anregung unter der Oberfläche gedeiht wie das Korn im Erdboden plötzlich wie ein Blitz, wie ein Geschenk von oben „das Aperçu": der Gesichtspunkt, der die innere Form der Dichtung bestimmt, etwa die Auffassung des Götz von Berlichingen als des von einer gesunkenen Zeit verschmähten deutschen Biedermanns; dann die Ausarbeitung, die Komposition, welches ihm sehr verhaßte Wort das Abstimmen aller Teile aufeinander bedeutet; der Abschluß; das letzte Feilen. — In diesen beinahe mit der Sache selbst gegebenen Momenten wird sich schwerlich viel ändern; wohl einiges in ihrer relativen Wichtigkeit und Dauer.

Je mehr das dichterische Organ vorbereitet ist, desto rascher wird sich im allgemeinen das Reifen vollziehen; die „Natürliche Tochter" ist von dem Moment der Konzeption durch einen viel kürzeren Zeitraum getrennt als der „Faust". Doch sind Abweichungen, schon durch die verschiedene Intensität des Erlebnisses bedingt, selbstverständlich, und die „Marienbader Elegie" hat noch der bejahrte Goethe, fieberheiß von seinem Abschied von Ulrike, fast improvisiert. — Natürlich sind aber die Ansprüche an die „Reife" verschieden, und eine Zeit, der jede Skizze, jedes Frag-

ment ein genügendes Dokument künstlerischer Selbstbetätigung ist, hat viele Dichter allzu rasch abschließen sehen. Das ist das Unglück Gerhart Hauptmanns, daß er sich die Zeit zum Ausreifen oft nicht gönnen will. „Griselda" ist noch völlig im Stand der Vorbereitung, ungeboren aus seiner Mutter Leib geschnitten wie Macduff; das einheitschaffende Aperçu fehlt noch, fehlt in den „Ratten" und anderen bedeutenden Anläufen. Ähnliches ist nicht selten bei Eulenberg zu beobachten, immer (nach „Frühlings Erwachen") bei Wedekind. Die unmittelbare Wiedergabe der Beobachtung soll genügen, aber sie gibt eben noch kein geschlossenes Kunstwerk: der Künstler hat zu früh vor der eindringenden Fülle der Eindrücke kapituliert, seiner Aufmerksamkeit alles und deshalb seiner Individualität zu wenig überlassen. — Oder das umgekehrte Mißverhältnis: die Persönlichkeit vergewaltigt den Stoff, und wir erhalten überstilisierte Dichtungen, in denen die Anschauung von der Form verzehrt ist wie in den neuesten Werken Heinrich Manns. Das Gleichgewicht ist eben heute so viel schwerer zu finden, weil es bewußt gesucht werden muß.

Verschieden ist natürlich auch das Maß der Überarbeitung. Der eine Dichter ist stolz darauf, vor seine Dichtung setzen zu können, daß er sie in ein paar Tagen verfaßt habe, so Dauthendey; der andere schreibt unermüdlich um, bis die endgültige Form erreicht ist, so Wassermann. Diese Verschiedenheiten gab es immer: neben dem improvisierenden Kerner der sorgfältigst feilende Uhland; neben Annette v. Droste Heinrich Heine. Man muß aber zweierlei scheiden. Es kann sich einerseits um eine längere Vorbereitung vor dem Niederschreiben handeln, andererseits um geringere Ansprüche an die wirkliche Vollendung. Improvisation ist meist nur schwächliche Hingabe an eine künstlich erregte Stimmung, oft durch die Angst vor ihrem Erkalten motiviert. Und die moderne Neigung, entweder vor dem Moment der „Kristallisation" — wie es Goethe zu nennen pflegte — die Dichtung für fertig zu erklären, oder durch lange Weiterbearbeitung über jenen Moment hinauszugehen, hängt mit einem Hauptmangel des modernen Dichters zusammen. Dies ist der häufigste Kunstfehler der modernen Dichtung: den Moment zu versäumen, in dem die

Konzeption zu ihrer vollen Reife gediehen ist. Daher unklare Dichtung wie bei Browning und Mallarmé und Heinrich Mann: der Stoff ist erkaltet; daher formlose wie bei so vielen freien Rhythmikern und — ich sage, was meine Meinung ist — bei Walt Whitman. Und die Ursache? Die gefährlichste: Mangel an Phantasie.

Noch einmal: Ausnahmen verstehen sich von selbst. Gottfried Kellers epische Phantasie, Ludwig Anzengrubers psychologischer Anschauungsreichtum waren auch in ihrer Zeit selten; die Phantastik E. T. A. Hoffmanns und die Einfälle Brentanos sind schon von ihren Zeitgenossen bestaunt worden. Und umgekehrt: den Ricarda Huch, Gustav Frenssen, Herbert Eulenberg, Enrica v. Handel-Mazzetti, um nur ein paar Namen zu nennen, oder den Tolstoi, Björnson, Strindberg, um größere aus dem Ausland anzurufen, wird man eine starke Phantasie gewiß nicht abstreiten dürfen. Aber mit einem wie geringen Vorrat von Anschauungen, Gedanken, Bildern hat ein unter anderen Gesichtspunkten bewundernswerter Weltdichter wie Victor Hugo auskommen dürfen! Wie muß ein Formenkünstler vom Rang d'Annunzios hin und her greifen, um mit Entlehnungen die so überreich ausgeschmückte Armut zu verdecken! Wie rasch sind viele versprechende Talente bei uns versiegt, nicht wenige, nachdem sie mit ihren Jugenderinnerungen Raubbau getrieben hatten und dem autobiographischen Erstling nichts mehr zur Seite hatten setzen können! Der Engländer Stevenson, kein geringer Erzähler, sehnte sich aus der Nüchternheit unserer Kunst zu der strömenden Phantastik des älteren Dumas, und der Roman eines so ernsten Psychologen wie Jakob Wassermann wendet sich von den Seelenstudien unserer Zeit zu der Freiheit des alten englischen Abenteuerromans zurück. Immer wieder hört man die Klage, wer Überraschendes lesen wolle, finde es nur noch in Lebensbeschreibungen . . .

Was ist die Phantasie des Dichters?

Sie ist, darüber sind wir uns heute wohl einig, keine mystische Zauberkraft, die Dinge aus dem Nichts schafft. Ein Gott ist auch der größte Dichter nicht. Sie ist Gedächtnis, meinte Wilhelm Scherer; aber wir werden doch nur sagen dürfen, daß sie

Gedächtnis voraussetzt, wie jene Erinnerung Böcklins an die apfelgelbe Schulmappe. Sie ist Kombination; ja, aber eine bewußte, rechnende Kombination werden wir nie mit ihr verwechseln. Sie ist, möchte ich meinen, die Gabe der klaren Anschauung des unmittelbarer Anschauung nicht Zugänglichen. Alle Mythologie ist volkstümlicher Phantasie zu danken; aber auch alle großen Typenbildungen. Cervantes konnte den Don Quijote nicht sehen — aber er sah ihn. Theodor Fontane konnte den alten Herrn im Stechlin nicht sprechen hören — aber er hörte ihn sprechen. — Diese Fähigkeit, paradox wie alle Kunst, ist nun freilich nicht denkbar ohne ein starkes, waches Gedächtnis, das die Glieder schafft, und ohne eine lebendige Kombinationsgabe, die aus ihnen ein Lebendiges erschafft. Das geschieht auf geheimnisvolle Weise. Aus irgendeiner Gesamtvorstellung liest die Phantasie des Dichters die Teile ab. Gegeben ist der Hof, an dem Tasso lebt — und Goethe sieht die Prinzessin, Antonio, Leonore Sanvitale. Und sind hier immer noch unmittelbare Anhaltspunkte vorhanden — welche Anhaltspunkte hatte Hoffmann, um aus einer grausigen Stimmung die „Elixiere des Teufels" herauszuformen, wie wir Tiergestalten aus Wolken bilden?

Diese Gabe hat in allen Zeiten, die den echten Dichter kannten und forderten, für die schönste und bedeutsamste seiner Gaben gegolten. Es droht die Gefahr, daß sie diese Krone verliere.

Der moderne Dichter, sahen wir, ist auf gespannte Beobachtung schon von Goethe selbst hingewiesen. Sie hat ihre Gefahren. Man denke, wie nach Zolas Theorie ein Experimentalroman die Dichtung vorsätzlich an die Wissenschaft heranbrachte. Gewiß, auch die Forschung bedarf der Phantasie; aber Zola meinte einen „exakten" Betrieb, der sie nach Möglichkeit ausschloß. Damals liefen seine Schüler in Deutschland umher — Wilhelm Bölsche z. B. hat es von sich erzählt — nie ohne Notizbuch, immer bereit, merkwürdige Wendungen aufzuzeichnen, Bäume oder Häuser zu skizzieren, Klänge zu beschreiben. Hatte doch der große Flaubert selbst eine Reise gemacht, um einen Baum genau beschrieben in einen Roman einpflanzen zu können. — Aber dies Haften am

Modell, dem lebenden wie dem toten, ließ nicht nur die Schriften so rasch veralten, in denen nicht (wie bei Flaubert und Zola selbst) ein starkes Temperament der atomistischen Naturtreue das Gegengewicht hielt, sondern es führte auch zur Verödung der Anschauung. „Wenn man ein Seher ist," durfte Marie v. Ebner-Eschenbach sagen, „braucht man kein Beobachter zu sein." Die Brüder Goncourt mußten Beobachter sein, weil sie durchaus keine Seher waren; ebenso wie früher die Chinesen der Beweis dafür sein sollten, daß es Völker ohne jeden Götterglauben gibt, sind die Goncourts der Beweis dafür, daß es Dichter ohne jede Poesie gibt. Aber nun ward diese Methode auch glücklicher organisierten Naturen gefährlich. Böcklin wußte, warum er riet, auch gerade fern vom Modell und nicht immer bloß „vor der Natur" zu malen. Man verlernte vielfach anzuschauen, wo man nicht beobachten konnte. Theodor Storm besitzt eine tiefe Phantasie der Stimmung, eine deutliche der Gestalten und ihrer Gesten, aber eine geringe der Handlung: wo seine Erinnerung aufhört, versagt seine Gestaltungskraft. Wo Arno Holz nicht beschreiben oder parodieren kann, d. h. sich an gegebene Vorbilder anlehnen, ist er verloren. Wir könnten manche neuere Beispiele anführen, nennen aber nur noch das bezeichnendste: Pierre Loti. Welch ein wunderbarer Meister in der Kunst, was er gesehen hat, zu beschreiben! Wie arm, wenn er drei Schritte darüber hinaustun will!

Natürlich ist hier, wie so oft, die berühmte Frage schwer zu beantworten, ob das Ei älter sei oder die Henne. Ein Nachlassen der Phantasie beginnt schon mit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, und die ungeheuren Leistungen der Einbildungskraft bei den Romantikern Deutschlands, Frankreichs, Englands sind zum Teil selbst schon ein Symptom unnatürlicher Anstrengungen: welche Stimulantien im eigentlichen oder übertragenen Sinn brauchten Hoffmann und Brentano! Dann konnte das gewaltsame Kombinieren gegebener Größen noch eine Weile den Schein dichterischer Phantasie vortäuschen: bei Victor Hugo, bei Poe; bis eben nur noch die Ausbeutung des wirklich Wahrnehmbaren helfen konnte, die sich zur eigenen Rechtfertigung die naturalistische Theorie erfand . . .

Und dann kam jenes Zurückschieben des Erlebnisses. Je ferner es rückt, desto mehr versagt es sich der Anschauung. C. F. Meyer konnte die Gestalten der Renaissance noch sehen, denn er konnte ihr Wesen in der eigenen Brust erleben. Wenn Joh. V. Jensen den Eiszeitmenschen schildern will, muß er rechnen wie Jules Verne, Kurd Laßwitz, Wells in ihren geistreichen technischen Märchen . . .

Aber schon scheint die Rettung nah. Die Phantasie kräftigt sich, wo sie allein sich kräftigen kann: „Das Anschauen tut ihr Genüge," wenn es nur das rechte ist. Aus der mühsamen Beobachtung kleiner Züge, aus dem Nachpinseln von Runzeln und Flecken im Stil des „Papa Hamlet" von Holz und Schlaf hat sie sich bald gehoben; und auch jene Periode nähert sich glücklicherweise dem Ende, wo die literarische Beobachtung die der Wirklichkeit ersetzen mußte, und wo junge Schriftsteller, besonders Österreichs, die Welt zu kennen glaubten, wenn sie nur Krafft-Ebings Psychopathia sexualis durchstudiert hatten. Daß es trotz S. Freud („Psychoanalyse"!) noch andere Erlebnisse gibt als sexuelle, ist gerade den deutschen Dichtern rasch wieder lebendig geworden; und gleich im Anfang des Naturalismus hat das warme Mitempfinden und das soziale Verständnis wie bei Zola so bei Gerhart Hauptmann (und ebenso schon früher bei Dickens und Turgenjew) die Phantasie Größeres erschauen lassen als nur jene Einzelobjekte, die allein genauer Nachbildung fähig sind. Aber erst jetzt beginnt man wieder das Größte zu sehen.

Wir suchten es schon auszusprechen, daß die Phantasie des Dichters nach unserer Ansicht noch mehr analytisch wirkt als synthetisch: daß sie einen großen Gesamteindruck in seine Bestandteile zerlegt. Man lese nur Goethes Sesenheimer Lied vom nächtlichen Ritt, Lenaus Schilflieder, Mörikes Gesang zu zweien in der Nacht: wie da eine einheitliche Stimmung aufgelöst und gerade dadurch bewahrt ist! Aber ebenso sind die Gestalten des „Wallenstein", der „Hermannsschlacht", der „Weber" aus einer mächtigen Gesamtanschauung herausgewachsen, aus einem großen Rahmen, den sie nun wieder lückenlos ausfüllen; oder die des „Wilhelm Meister" aus der Anschauung der Zustände, die der

Roman in seiner Totalität wieder vergegenwärtigen soll. — Diese große Richtung ist wiedergewonnen. Die Kraft der Phantasie ist wesentlich von Macht und Umfang des Gesamteindrucks bestimmt, dem sie greifbare Züge abzulisten sucht. Für wen der Horizont der dichterischen Natur nur die enge Sphäre erotisch-sozialer Beziehungen umspannt, wie für den heute schon wieder fast vergessenen Huysmans, dessen Phantasie kann die freie Beweglichkeit nicht haben, mit der sein Lehrer Zola, trotz allem Pedantismus ein großer Dichter, aus seiner Gesamtvorstellung der menschlichen Beziehungen symbolische Gestalten schuf, wie Claude Lantier, Situationen wie den Schluß von „La terre", Entwicklungen wie in „Germinal" und „La bête humaine". Das enge, von einem fertigen Geschichtsbild aus der Düsseldorfer Schule ausgehende historische Genrebild eines Ebers oder Dahn konnte nicht die Einbildungskraft in Bewegung setzen, die Flaubert für „Salammbo" zur Verfügung stand, als er aus seiner gigantischen Vorstellung menschlichen Geisteslebens — ihm war es eine Gesamtvorstellung menschlicher Dummheit! — dies Einzelbild von symbolischer Geltung herauslöste. Nun, was die Großen nie verloren haben, das beginnt wieder Gemeingut der echten Dichter zu werden. Aus seiner Anschauung der Welt — das Wort „Weltanschauung" sagt leider heute viel weniger! — schuf der phantasiereichste unserer lebenden Dichter und vor allem der phantasiemächtigste, Carl Spitteler, sein „kosmisches Epos"; aus einer wunderbaren Ineinsbildung solcher Anschauung der Welt mit dem inneren Erlebnis entstand das einzig wahre Epos unserer Tage: Nietzsches „Zarathustra". Eine große Gesamtanschauung trägt die Lyrik Georges, die Epik Tolstois; daß er sie nicht erreichte, nicht erreichen wollte, macht jene Begrenzung im Drama Ibsens aus, derentwegen ein Kritiker vom Rang Mauthners den Dichter der „Wildente" — mit Unrecht freilich! — nur zu den „Schriftstellern" rechnen wollte.

Die große Anschauung, die Anschauung großer Mächte statt kleiner Objekte wird wieder lebendig. Der Lyriker fühlt nicht mehr bloß die Beleuchtungseffekte seiner Herzenskammer, er gewinnt wieder ein Verhältnis zur Natur. Der Dramatiker schneidet

nicht mehr nur Gruppen aus, er gewinnt wieder ein Verhältnis zum Leben. Der Epiker setzt nicht mehr nur Einzelstudien zusammen, er gewinnt wieder ein Verhältnis zur Geschichte.

Auf diesem Gebiet ist die Wandlung, so langsam sie sich auch vollzieht, am deutlichsten. Die Richtung des Romans auf das Epos ist ein gewichtiges Moment. Die großen Gestalten der Geschichte in ihren großen Bewegungen auf sich wirken zu lassen, nur um klarer ihre Züge zu erkennen, ihre Werte vernehmbarer zu machen, ihre Entschlüsse verständlicher — das war einst die Aufgabe jener unbekannten Meister, die die großen Volksepen schufen, aber auch großer Kunstepiker wie Wolfram v. Eschenbach — und Dante Alighieri. So schuf Selma Lagerlöf ihre prachtvolle Gösta Berlings-Saga; so sind neuerdings bei uns die Geschichten von Garibaldi der Ricarda Huch entstanden. Aber auch ein biographisches Epos wie Wilhelm Schäfers „Lebenslauf Karl Stauffers" gehört hierher, der die uns wohlbekannte Biographie des Malers Stauffer-Bern auf ihre typische Psychologie neu aufzubauen sucht, oder Gustav Frenssens gewaltige Versuche, historische Romane aus dem Leben des neuen Deutschland zu geben, die nur das Romanhafte der Vorentwicklung noch nicht sicher genug überwunden haben. Bei Thomas Mann, bei Jakob Wassermann, bei manchen noch ist diese epische Verjüngung des Romans nicht minder deutlich, aber sie ist bei ihnen an anderen Kennzeichen sichtbar: am Stil und Komposition, großem Rhythmus des Vortrags, episch durchgebildeter Ausdrucksweise, die mit der balladenhaften Komposition Fontanescher Romane höchstens noch durch einen langen historischen Faden zusammenhängt.

Noch in einem weiteren Punkt verrät sich diese Tendenz auf das Epos hin: in der Neigung zu zyklischer Dichtung. Eine Reihe von Erzählungen zu einem Kreise zusammenzuspinnen, lag freilich den epischen Begabungen immer nah. Aber es ist wohl zu beachten, unter welchen Gesichtspunkten es nun geschieht. Zuerst wird es ganz systematisch in Angriff genommen, fast wissenschaftlich: so damals, als um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts zum erstenmal die Wissenschaft ihre Vorherrschaft der Poesie aufzuprägen begann, als auch der historische, der ethnologische, der philo-

sophische Roman eine neue Blüte (denn es waren alles alte Gattungen) erlebte. Damals schrieb Heinse Romanmonographien über Liebe, Musik, Schachspiel ohne innere Verbindung; es sollte nur die Schönheit der künstlerisch freien Existenz an dem Sinnbild freier Künste illustriert werden. Dann Novalis: nach Tiecks Zeugnis sollten sich an den „Heinrich von Ofterdingen", den Roman über die Poesie, sechs weitere schließen, die seine Anschauungen über Physik (d. h. über die Beziehungen der unorganischen Welt), bürgerliches Leben, Handlung, Geschichte, Politik und Liebe darstellen sollten. So kühn gedachten Systemen eines „Kosmos" in Romanform folgt dann einfacher, nüchterner die Technik des Neben- und Nacheinander, die (durch hin und her gehende Personen oder durch vererbte Charakterzüge) bei Balzac, Zola, Gustav Freytag Romanreihen herstellt. — Aber ein eigentlich episches Verfahren ist weder jenes systematische noch dies verbreiternde oder verlängernde. Der epische Zyklus entsteht vielmehr auch seinerseits aus einer Gesamtanschauung. Man empfindet den Untergang eines Heldenzeitalters oder einer Kulturperiode; und selbst die Novellenkränze besitzen eine solche nicht bloß äußerliche Einheit: die Seltsamkeit und Flüchtigkeit des Lebens, an die die Pest zu Florenz den Boccaccio erinnert; die Lebensvergeudung, aus der Gottfried Keller seinen Typus der Seldwyler nimmt. Die Sehnsucht der Bürger eines neuen Reiches, sich in dies ganz einzuleben, ist die Grundidee in Frenssens Romanzyklus: es sind alles Fahrten nach Hilligenlei. Oder die Romane der Enrica v. Handel-Mazzetti dürften zusammen benannt werden, etwa: „Die Gegenreformation in Österreich"; und diese Zeit der Wiedereroberung ihrer Heimat für den Glauben, die der frommen Katholikin ein Heldenzeitalter sein muß, zerteilt sich uns in charakteristische Typen des frommen Priesters („Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr"), der eifernden Frau aus dem Volke („Jesse und Maria"), des fanatischen Kriegsmanns („Die arme Margaret"), der „heiligmäßigen" Jungfrau („Barbara Schwerdtner"). — Sogar im Drama zeigt sich, in kleinerem Maß (wie denn das Drama an sich von seinesgleichen durch schärfere Zäune getrennt ist als die Erzählung), eine solche zyklische Tendenz: Einakterzyklen wie Sudermanns

„Morituri", wie Schnitzlers „Marionetten", wie Wassermanns „Ungleiche Schalen" weisen dahin; in der Lyrik hat der Zyklus ohnehin nie fehlen können. —

Wagen wir es, dieser Charakteristik des modernen Dichters — die natürlich nur den Typus treffen kann, nicht das Individuum; nur die Haupttendenzen, nicht die persönlichen Absichten! — eine Charakteristik auch des menschlichen Habitus der modernen Poeten (und Poetinnen) anzufügen?

Vorbei ist die Zeit, in der die Dichter auch in ihrer äußeren Erscheinung ihrem Stande Ehre zu erweisen suchten. Der inneren Stilisierung ging eine äußere voran, oft genug nach ganz bestimmtem Muster: Julius Mosen läßt sich als deutscher Byron malen, Ferdinand Freiligrath als jüngerer Lenau. Dieser selbst war wohl für Deutschland der eigentliche Erfinder des offiziellen Dichterkostüms, das in jeder Einzelheit den Widerspruch wider das Philistertum ausdrücken sollte. Der malerische Hut, die kühne Krawatte sind lang noch von diesem Standeskostüm übriggeblieben: die „kleineren Münchener" wie Grosse und Lingg sind kaum ohne diese Genialitätsmarkierungen zu denken. — Aber ich habe schon in meiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" darauf hingewiesen, daß die Dichtertypen nicht bloß in der Kleidung wechseln: auch das Kleid der Seele fügt sich ihrem Wesen an; es ist der Geist, der sich den Körper baut. Auf die Künstler mit den sehnsüchtigen Augen und langen Locken folgen die Denker mit der schweren, mächtig entwickelten Stirn und dem mächtigen Kopf überhaupt: die Grabbe, Hebbel; die Victor Hugo (obwohl er kein Denker war) und St. Beuve (bei dem dies Mißverhältnis des Turmschädels zum gesamten Körperaufbau bis zum Zerrbild gesteigert war); die Poe, die Tolstoi! Und allmählich kam eine neue Generation herauf, mit harmonisch schönen Köpfen, deren klassisches Ideal Paul Heyse auf den Schultern trug; oder der schöne Catulle Mendès; oder Rossetti und Tennyson, bei denen aber, wie bei Longfellow und Geibel, doch auch die frühere Physiognomie noch durchschimmert. — Dann eine kurze Zeit der zerrissenen, nervösen, oft wildschönen Gesichter: Oskar Wilde — der auch in der Erscheinung zum Vorbild für Dutzende

junger Poeten besonders in dem empfänglichen Österreich wurde, wie Lord Byron für die Poeten der Dreißiger Jahre —; Strindberg; Dostojewski.

Der moderne Dichter trägt oft das streng stilisierte Gesicht, das innere unabläßige Arbeit herausmodelt: die klassischen bartlosen Gelehrtenköpfe früherer Generationen, unter den Forschern jetzt selten (doch in klassischer Ausbildung noch bei Ulrich v. Wilamowitz), kehren mit einem doch veränderten Gesichtsausdruck bei Stefan George, bei Gerhart Hauptmann wieder. (Man darf davon sprechen, denn selbst das Gesetz erkennt der Öffentlichkeit ein gewisses Recht auf das Bild berühmter Persönlichkeiten zu!) Häufiger noch ist ein durchgearbeiteter Kopf, dem man aber den Dichter nicht gleich ansehen würde: Richard Dehmel, Hugo v. Hofmannsthal, Ricarda Huch, Helene Böhlau; Huysmans und sein Meister Zola, Hall Caine, Maxim Gorki und viele. Natürlich begegnen in der Galerie auch Seltenheiten wie Verlaine mit dem Kopf eines von seinem „Daimonion" verlassenen Sokrates; oder die Reihe der schnurrbärtigen Krieger: Nietzsche, Liliencron, Rudyard Kipling; oder der seltsame lange, fast assyrisch geformte Kopf des Anatole France. Aber jene beiden Typen herrschen vor. Und sie entsprechen unseren psychologischen Typen.

Der Dichter fehlt nicht, der mit einer gewissen Unnahbarkeit seine Würde auch im Leben aufrecht hält; häufiger sind einfache, herzliche Menschen, die im Verkehr sowenig Dichter sein möchten, wie bedeutende Forscher den „Professor" zu spielen lieben. Beide Typen haben ihre Berechtigung; mögen nun die einen mehr jene Selbststilisierung des modernen Dichters auch in ihre Erscheinung tragen, schon als Wall und Notwehr gegen die Zudringlichkeit alltäglicher Erlebnisse, oder die anderen stärker empfinden, wie sie als die verkündenden Organe der Gesamtheit dieser verwandt sind. — Das Bedürfnis, den Beruf durch romantische Lebenswirren zu bekunden, ist nicht mehr so anerkannt wie in der Romantik und dem Jungen Deutschland; daß aber echte Dichter stärker und leidenschaftlicher empfinden als gewöhnliche Menschen, bleibt natürlich bestehen und zwingt auch heute noch manchen Dichter und manche

Dichterin in Lebensläufe, die, in Romanform erzählt, allzu unwahrscheinlich klingen („Isebies“ von Helene Böhlau); und mit tragischer Notwendigkeit scheint insbesondere jenes Verhängnis der Greisenliebe, das wie so vieles in Goethe klassische Gestaltung erhielt, über den Thackeray, Ibsen, Lingg zu lasten. Aber selbst das Seltenste begegnet: das Glück vollkommenen Findens und Behaltens nach leidenschaftlichem Begehren wie bei dem Dichterpaar Browning; das Glück patriarchalisch geordneter Zustände wie bei Björnson; wir wollen uns hüten, typische Erlebnisse für notwendige zu halten!

Der moderne Dichter ist sowenig wie der moderne Forscher von der Zerstreutheit der Anekdotenbücher besessen; er ist vor allem wach, aufmerksam, klug; er ist mit Thomas Mann stolz auf seine Fähigkeit, aus einer knappen Beobachtung etwa fürstlicher Persönlichkeiten eine Psychologie aufzubauen; er rühmt sich mit Richard Dehmel gern seiner psychologischen Einsicht überhaupt; er will mit Gerhart Hauptmann lieber deutlich erfaßte „Komplexe“ auf die Bühne bringen, als künstlich geschaffene Konflikte; er ist vor allem auf das Erkennen aus, mehr noch als auf das Aussprechen. Der eine steht im Straßengewühl der Hauptstadt und fragt in Gedanken jedem Gesicht sein Erlebnis ab, wo er nicht jenes wirklich in unersättlicher Wißbegier nach Lebensweise und Neigungen ausfragt; ein anderer vertieft sich in historische Zeugnisse, um das Rätsel geheimnisvoller Physiognomien aufzulösen. Auf Inspiration, Intuition, Improvisation hat der Poet selten so wenig wie heute vertraut; wir suchten zu zeigen, weshalb: weil sie allzu leicht zur Stillosigkeit führt.

Noch ist ein letzter typischer Zug des modernen Dichters hervorzuheben, der aber auch nicht von gestern stammt: seine Irreligiosität oder vielmehr sein Gegensatz zu den herrschenden Religionen, der oft freilich selbst aus religiöser Empfindung stammt:

> Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
> Die du mir nennst. Und weshalb keine? Aus Religion.

Nur Frenssen, der frühere Pastor, ist unter den Neueren von ihr erfüllt.

Doch ist diese religiöse Irreligiosität mehr den Dichtern früherer Generationen eigen: nicht nur dem deistischen Aufklärer Victor Hugo oder seinem Verehrer Swinburne, sondern auch den atheistischen Religionsfeinden wie Carducci, Heyse, Storm und Fontane. In der neueren Zeit hat man eher den Eindruck religiöser Indifferenz; freilich gerade bei so bedeutenden Begabungen wie Hauptmann und George keineswegs. Selbst persönlich kirchliche Dichter wie C. F. Meyer lassen es in ihrer Dichtung selten hervortreten; und die einzige wirklich bedeutende dichterische Kraft, die in den letzten Jahrzehnten positiv kirchlich gedichtet hat, ist Enrica v. Handel-Mazzetti. Gegen diese Tatsache, die man von mancherlei Standpunkten aus ja beklagen mag, hat es keinen Zweck, ein Dutzend Namen besserer Mittelmäßigkeiten aufzuzählen, wie das besonders katholische Apologeten gern tun; sie sollten sich freuen, die Dichterin von „Jesse und Maria" in ihrer Mitte zu wissen, statt den ausgezeichneten, aber nicht zu den Großen gehörigen Dichter Fr. W. Weber oder gar gewisse moderne Namen in das goldene Buch der Weltliteratur eintragen zu wollen. — Insbesondere die deutsche Literatur ist in dieser klassischen Zeit so gut wie völlig außerkirchlich; und Friedrich Schlegel wie Zacharias Werner, Clemens Brentano wie die Gräfin Hahn haben mit ihrer Bekehrung ihre dichterische Kraft — Brentano fast wollend — eingebüßt. Das religiöse Lied ist die einzige Gattung, die es seit mehr als einem Jahrhundert zu bedeutenden Dichtungen nicht mehr gebracht hat, ganz seltene Ausnahmen wie Annette v. Droste und Kemble in England ausgenommen; aber in den letzten Jahrzehnten sind auch diese Ausnahmen verschwunden. Steht es doch mit der religiösen Malerei nicht viel anders! Und haben doch die Dichtung wie die bildende Kunst im Dienst der Kirche und der Religion so Großes geleistet, daß die Erschöpfung an sich begreiflich wäre. So werden wir sie aber doch als ein Symptom der ausgesprochenen Weltlichkeit der modernen europäischen Literatur aufzufassen haben.

Als eine Hauptbedingung literarischen Gedeihens ist stets ein Verhältnis zwischen Dichter und Volk erschienen, welches

ihn zwar natürlich höher stehen läßt als die Gemeinschaft, doch nicht so hoch, daß sie gar nicht folgen könnten. Eine Beziehung, die den Dichter wirklich als Organ seiner Nation oder doch eines großen nationalen Kreises gelten läßt, ist für die Wirkung des Kunstwerks Bedingung. Daß eine gewisse Übereinstimmung in der psychologischen Struktur vorhanden ist, mag schon aus dem Gesagten hervorgehen: die wissenschaftliche Tendenz, die Freude an technischer Vollkommenheit, die Abkehr von der Kirche sind ohne Zweifel weit verbreitete Stimmungen auch unter den dichterisch nicht produktiven Kreisen. Aber die modernen Dichter betonen doch im allgemeinen das Besondere ihres Wesens und ihrer Aufgabe zu stark, um volkstümlich sein zu können. Seit Victor Hugo kann kein Dichter ein Nationaldichter genannt werden; und bei ihm hing es mit den Grenzen seines Vermögens zusammen. Große Erfolge, wie der des „Jörn Uhl", der von „Glaube und Heimat", werden mit einem nicht immer begründeten und nicht immer unbegründeten Mißtrauen betrachtet. Die Situation des modernen Dichters ist daher die, daß auch er wieder zwar eine auf Neues gespannte Lesewelt vorfindet — man bestreitet mit Unrecht, daß viel gelesen wird —, sich aber in ihr doch immer selbst wieder eine Gemeinde schaffen muß. Das führt häufig zu dem Übelstand geschlossener Cliquen, die nicht nur (was ihr gutes Recht ist) ihren Meister ehren, sondern auch alles andere in der Welt verachten; was sie dann gern in Jahrbüchern oder Vorreden auch den weniger Interessierten mitteilen. Von den harmlosen englischen Browning-Gesellschaften ist diese Übung literarischen Freimaurertums über Frankreich nach Deutschland gekommen, obwohl der eigentliche Heroenkult eine durchaus romanische Einrichtung ist, die der fast zu gemütlichen Stellung des Germanen zu seinen Helden (der Alte Fritz!) immer fremd blieb. Eine unnütze Zersplitterung des literarischen Wohlwollens und Verständnisses gerade bei der aufnahmefähigen Jugend ist vielfach die Folge: wer Hofmannsthal bewunderte, glaubte George herunterseßen zu müssen, und erst recht umgekehrt. Dabei ist das deutsche Publikum doch durch religiöse und politisch-soziale Gegensätze genügend gespalten! Die Kritik — mehr noch die mündliche als die

gedruckte — gestattet in den radikalen Lagern nur ausnahmsweise die Lektüre, die dem christlich-germanischen konservativen Standpunkt oder dem proletarischen Klassenbewußtsein nicht entspricht; das liberale Bürgertum ist, wie seit Luther fast immer, der eigentliche „Konsument" der Literatur. Hat doch sogar der altpreußische Fontane geklagt, wie wenig der preußische Adel sich um seine patriotische Dichtung gekümmert habe; und Annette v. Droste hat darin bei all ihrer Religiosität und Heimatliebe noch schlimmere Erfahrungen gemacht. — Die Dichter entstammen auch selbst ganz überwiegend diesen Kreisen; doch haben in Deutschland altadlige Namen auch in neuerer Zeit nicht selten ihren Schild mit dem Gold der Dichtung vergoldet: Wilhelm v. Polenz, Börries v. Münchhausen im Reich, Marie v. Ebner, Enrica v. Handel-Mazzetti in Österreich. In anderen Ländern haben es die Montesquiou und Comtesse de Noailles (eine rumänische Prinzessin) zu jener Bedeutung nicht gebracht, die auch die deutsch geborene Königin Elisabeth von Rumänien erfolglos anstrebte.

Trotzdem somit ein großer Teil gerade desjenigen Publikums, auf das frühere Epochen zuerst rechneten, nahezu ausgeschieden ist, scheinen mir die äußeren Bedingungen des literarischen Erfolgs keineswegs so ungünstig, wie es oft behauptet wird. Riesenerfolge sind nie häufig gewesen; Goethe selbst hat nur dreimal sofort nationalen Widerhall gefunden: mit „Götz von Berlichingen", mit „Werthers Leiden" und dann noch einmal mit „Hermann und Dorothea". Hätte die Ungeduld eines modernen Dichters die erstaunliche Verständnislosigkeit erlebt, der der „Faust" oder gar die „Wahlverwandtschaften", die „Römischen Elegien" begegneten, welche mehr als Eulenbergische Philippika hätte er gegen die Leser (oder Nichtleser) losgelassen! — Zunächst stehen heute dem jungen Dichter durch die unermeßliche Menge der Zeitschriften viel mehr Möglichkeiten „zu erscheinen" offen, als je früher; dann aber durch die große Zahl unternehmungslustiger Verleger nicht geringe Wahrscheinlichkeiten, bald als ein Selbständiger vor das Publikum treten zu können. Wir besitzen aber nicht nur viele Verleger, sondern auch hervorragend kundige, deren Literaturpolitik für die Entwicklung des Geschmacks und gerade

auch für die Aufnahme junger Talente außerordentlich vieles leistet; Firmen wie S. Fischer in Berlin und Eugen Diederichs in Jena bedeuten für die neueste Literatur noch mehr als Mohr und Zimmer für die Romantik, Hoffmann und Campe für das junge Deutschland, oder Georg Wigand für die Junghegelianer. Endlich stehen in jenen vielen Zeitschriften auch nur zu viel Kritiker bereit, durch eine „Entdeckung" Aufsehen zu machen; wie denn die deutsche Kritik eigentlich nur gegen Anfänger wohlwollend zu sein pflegt, gegen Meister kühl und gegen Alternde grausam. Gerade hier liegt die Gefahr: der junge Dichter wird als „ein ganz Großer" (die hieratische Formel) ausgerufen, nimmt das in aller Bescheidenheit an und ist nach dem dritten Buch vergessen; wogegen Marie v. Ebner-Eschenbach mit Recht das Glück späten Ruhms preisen konnte — aber wer will es abwarten? Immerhin ist durch so viele Organe die Möglichkeit durchzudringen gesteigert. Ähnliches gilt vom Theater — kein Kleist brauchte heute zu sterben, ohne daß seine Meisterwerke auf der Bühne erschienen wären, kein Wagner lange, lange Jahre darauf zu warten, seine Opern zu hören. Der Kampf in der Arena ist vielleicht schärfer geworden, aber der Zutritt zum Wettkampf ist wesentlich erleichtert.

Allerdings sollen diese Verhältnisse in anderen Ländern viel ungünstiger sein. Frankreich besitzt nicht einen so musterhaft organisierten Verlag wie wir; ein neues Buch kann man unter Umständen selbst in Paris nur schwer erhalten. Die literarischen Zeitschriften fristen ihr Leben mühsam; auf die großen Organe aber drückt das offizielle Ansehen der Académiciens und der großen Kritiker, deren Monopolstellung Brunetière von neuem befestigt hat. — In England gibt es, wie es scheint, zurzeit zu wenig Dichter, als daß man die Verhältnisse vergleichen könnte. Wer aber durchgedrungen ist, hat dort wohl die besten Leser und in Frankreich die feinsten Kritiker. In Deutschland ist die Kunst des Lesens — und Kritisieren ist nur ein lautes und betontes Lesen — noch zu wenig verbreitet. Sie muß gelernt werden; angeboren ist sie den meisten sowenig wie die Kunst des Essens. Massen gierig hinunterschlingen ist hier wie da ungesund. Wir

leſen zu haſtig, um ja große Quantitäten zu erledigen; die Qualitätsleſer, in Ländern von feſterer Kulturtradition ſo häufig und in beſtimmten Familien im erblichen Beſitz dieſer Begabung, ſind bei uns in den leſefreudigſten Kreiſen — das ſind bei uns, neben der Jugend aller Stände, die aktiven Gelehrten und die inaktiven Offiziere und Beamten — vielleicht am ſeltenſten anzutreffen. Und ferner: die Überſchärfe unſerer literariſchen Kritik (deren Catone ſich dann periodiſch durch Begeiſterung für ein neuentdecktes Mitteltalent erholen) iſt nur der Komparativ jenes erſtaunlichen Mangels an Wohlwollen, dem man bei dem Durchſchnittsleſer ſo häufig begegnet. Nicht daß ſie ſtrenge Richter wären — jenes Fürliebnehmen, das einen Goethe außer ſich brachte, iſt auch heute noch viel verbreitet, und die Mittelmäßigkeit findet für jedes Gebrechen Entſchuldigung —, aber jede Originalität, jede Neuerung, jedes Wagnis wird von dem Durchſchnittsleſer als Beleidigung ſeiner Majeſtät empfunden; der gebildetſte Leſer kanzelt dann den „verrückten Kerl“ von Autor mit Schimpfworten ab, der ihn doch gar nicht zum Leſen gezwungen hat. In dieſer Erbitterung wird er dann noch durch ſein Gegenüber geſteigert, den immer häufiger auftretenden literariſchen Snob (hier wird hoffentlich das Fremdwort ſelbſt dem Puriſten erlaubt ſcheinen!), der blindlings alles Ungewohnte lobt, in jedem Sprachfehler eine Feinheit und in jeder Verzeichnung eine Originalität ſucht, und der mit alledem ſeiner Kunſt zu leſen doch kein beſſeres Zeugnis ausſtellt als der, der immer wieder dasſelbe leſen will. Im Theater führt dies Aufeinanderprallen zweier Scharen von Nichtkennern zu den beliebten Premierenkämpfen, denen dann ſchließlich gerade die Beſten oft erliegen: Grillparzer mit „Weh dem, der lügt“, Hauptmann mit einer ſo ernſten, ſtrengen Leiſtung wie „Florian Geyer“. Bei der Lyrik helfen die Neuerungsfeinde ſich durch einen parodiſtiſchen Vortrag, der das ſchönſte Gedicht umbringen könnte.

Ähnliche Klagen hört man in anderen Ländern. Ein Dichter wie Swinburne hat auch in England die Anerkennung nicht gefunden, die die ganze Welt einer liebenswürdigen Durchſchnittsbegabung wie Sully Prudhomme, dem erſten Empfänger des Nobel-

preiſes, gewährte. Aber die Angriffe und die Verteidigungen ſind dort kultivierter. Und was in Deutſchland gar die Antikritik gekränkter Autoreneitelkeit leiſtet, das wäre anderswo genügend, um einen „Gentleman" unmöglich zu machen.

Dieſes Zurückbleiben des Leſers gehört wenigſtens in Deutſchland zur Signatur der gegenwärtigen Weltliteratur. Literaturgeſchichte und Kritik, Schule und Dichtung mögen manches beſſern; die Hauptſache muß das verehrliche Publikum tun. Jeder tut bei uns, als habe er das Recht, Tag für Tag zum Frühſtück neue Goethiſche Lyrik, zum Mittageſſen einen klaſſiſchen Roman und abends einen „Prinzen von Homburg" zu erwarten. Haben wir erſt wieder ein großes, einigermaßen einheitliches Publikum, ſo wird der Einzelne beſcheidener und die Gemeinſchaft wohlwollender werden; denn Überkritik beweiſt nur Unfähigkeit zum Genuß. Der moderne Dichter aber iſt ernſt genug, die Tendenzen der modernen Dichtung ſind groß genug, ihre Werke ſind bedeutend genug, um einiges Einlernen fordern zu können. Kunſtwerke, ſagte Max Liebermann, ſind Könige, und wir ſollen geduldig warten, bis ſie uns etwas ſagen!

Viertes Kapitel

Die Formen

Suchen wir uns nun von dem Inhalt der gegenwärtigen Weltliteratur einen Begriff zu machen, so werden wir gut tun, hierbei uns fast ausschließlich an die deutsche Dichtung zu halten. Der Gegenstand ist auch so unerschöpflich, und abermals — und ein für allemal — müssen wir versichern, daß wir eben nur die Grundzüge zu geben versuchen können und uns wohl bewußt sind, welchen Täuschungen man auch hierbei noch ausgesetzt ist.

Zunächst zwar könnte die Antwort auf die Frage nach den Formen, den Typen und Motiven der deutschen Dichtung in der Gegenwart sehr einfach scheinen. Man könnte glauben, sie sei aus dem Wesen der Dichter, wie wir es zu charakterisieren versuchten, gleichsam herauszurechnen: solche Bäume tragen solche Früchte. Aber obwohl die Abhängigkeit der Dichtung von den Dichtern sich von selbst versteht, liegt doch die Sache keineswegs so einfach. Eine große Literatur ist ein Organismus, der nach eigenen Gesetzen lebt; die typischen Gestalten der Dichtung haben wie wirkliche Menschen ihr eigenes Leben, die typischen Handlungen und Situationen wie wirkliche ihre selbständigen Wirkungen.

Ferner aber versteht sich eigentlich auch das von selbst, daß kein Dichter einen gleichsam galvanischen Abguß seines inneren Lebens zu geben vermag; daß schon die künstlerische Form selbst sich zwischen ihn und sein Bekenntnis stellt. Mehr als je aber gilt das für eine Zeit, in der die Stilisierung eine solche Bedeutung erlangt hat. Auch wenn er es könnte, würde ein moderner Dichter das Erlebnis, die Vision nicht einfach aus seinem Herzen reißen, um sie anderen darzubieten — eine Vorstellung, auf die erst die barbarisch-atavistische Roheit des „Futurismus“ kommen

konnte! Der Dichter gerade unserer Zeit gibt vielmehr sein Eigenstes gerade in der Stilisierung selbst. Nicht so sehr der Inhalt als vielmehr die Art, wie er „eingekleidet“ wird (was freilich auch ein barbarisch grober Ausdruck für die innerlich vollzogene Umformung ist!), ist für sein Wesen bezeichnend. Der Rhythmus eines Freudenliedes kann mehr von der Melancholie seines Dichters verraten, als alle Klagen einer Elegie zu tun vermöchten. Ja es findet sich nicht nur häufig eine Unterschätzung des Stoffes — die auch wieder unkünstlerisch ist, weil die künstlerische Notwendigkeit unmöglich bei der Formgebung erst anfangen kann —, sondern auch eine paradoxe Lust am Widerstreit zwischen Inhalt und Stil. Sie tritt zuerst vielleicht bei Clemens Brentano in den Vordergrund, wenn er etwa in den berühmten „Lustigen Musikanten“ unaufhörlich einen Widerstreit zwischen dem vom Stoff geforderten und dem wirklichen Ton anstrebt und erreicht:

Ich habe heut das Bein gebrochen,
Die Schwester trägt mich auf dem Arm;
Aufs Tamburin muß rasch ich pochen;
Sind wir nicht froh? Daß Gott erbarm!
Es brauset und sauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern ...

Oder Prosper Mérimée erzählt die wildesten Geschichten mit marmorner Ruhe, Henri Beyle die merkwürdigsten Vorgänge in einer aus dem Französisch des Napoleonischen Gesetzbuches gebildeten Sprache, Edgar Poe die unmöglichsten Erfindungen im sachlichsten Stil. Selbst in Fontanes Abneigung gegen den „Lärm in Gefühlen“ steckt etwas von dieser Stilisierung durch den Gegensatz, von dieser gewaltsamen Fernwirkung; oder selbst in Schlußsätzen, wie ein so feiner Künstler wie C. F. Meyer sie liebt. Die greuelvolle „Hochzeit des Mönchs“ schließt: „Und ein fernes Gelächter“; die tragischen „Leiden eines Knaben“ werden mit einer heiteren Frage des Erzählers beendet. Von hier ist denn fast nur noch ein Schritt bis zu den Tragikomödien Wedekinds und Ruederers.

Doch solch ein scharfer Widerspruch zwischen Seele und Kleid wird fast nur unharmonischen Zeiten oder Persönlichkeiten eigen sein. Nur eben vor dem unmittelbaren Schluß aus der „Stoffwahl" auf die Art des Dichters ist zu warnen; die Themata können hier von außen her kommen; die Behandlungsart kommt von seinem Wesen — wenn er nämlich ein Dichter ist.

Am unmittelbarsten kann sich seine Eigenheit aussprechen, wo gar kein „Inhalt" von konkreter Art Ansprüche auf Formung erhebt: in der Lyrik. Von ihr gehen wir deshalb am besten aus. Sie gibt am unmittelbarsten die inneren „Zustände". Und was sagt sie über diese aus?

Zwei Hauptmomente scheinen mir unverkennbar. Die stärkste Macht der heutigen Lyrik ist der Rhythmus; ihre stärkste Tendenz die auf Individualität.

Dies letztere wäre nun wirklich aus unserer Beurteilung des neueren Dichters vielleicht direkt abzuleiten. Er will ein individuelles Instrument sein; jedes Erlebnis soll in seiner Seele etwas Neues, Niedagewesenes werden; nur in dem Maßstab, wie sie unseren Reichtum an seelischen Äußerungen vermehrt, scheint ihm die Dichtung wertvoll. Allerdings, wir sprachen auch aus, daß er mehr, als es lange der Fall war, Organ der Gemeinschaft geworden ist; aber als solches fühlt er sich gerade dadurch, daß er ihren Besitz bereichert. Er ist der Häuptling, dessen Beutezüge den Stamm reich machen; aber diese Züge bestimmt und leitet er, er allein.

Es kann deshalb nicht wundernehmen, daß die patriotische Lyrik nahezu verstummt ist. Zwar so vollständig nicht, wie Walzel in einem feinsinnigen Aufsatz über unsere neueste Lyrik zu meinen scheint. An kleinere „Barden" wie Déroulède in Frankreich brauchte er zwar nicht zu denken, und da er überhaupt fast nur von Deutschland spricht, auch nicht an die wirksamen Melodien Rudyard Kiplings; aber Detlev v. Liliencron wäre zu nennen und gelegentlich auch Carl Spitteler, z. B. mit dem schönen Gedicht von der „Singenden Schildwache".

Im ganzen aber kann es freilich keinem Zweifel unterliegen, daß die vaterländische Lyrik beinahe dem Schicksal der religiösen

zu folgen scheint: nach einer großen Blütezeit und einer dürftigen Nachblüte fast völliges Verstummen. Ich möchte die Ursache aber nicht mit Walzel in der politischen Lage sehen, am wenigsten in der gesicherten Lage des Vaterlandes, die doch in England gerade die Nationalhymne entstehen sah, eher schon in einer gewissen lauen Atmosphäre des öffentlichen Lebens, die leider keine rechte Freude am Staat aufkommen läßt, aber auch zu heller Empörung nur selten herausfordert. Die beiden großen Schöpfer einer patriotischen Poesie sind immer diese beiden gewesen: Stolz auf das Vaterland und Entrüstung über seine Feinde — die äußeren oder die inneren. Das letzte starke politische Lied, das vor den wenigen echten Kriegsliedern von 1870 gedichtet wurde, war daher Herweghs „Arbeitermarseillaise", obschon von einem englischen Vorbild — einem sozialen Gedicht Shelleys — bis in die Einzelheiten abhängig, dem es auch den Rhythmus entlehnt hat:

Bet und arbeit! ruft die Welt —
Bete kurz, denn Zeit ist Geld;
An die Türe pocht die Not —
Bete kurz, denn Zeit ist Brot.

Mann der Arbeit, aufgewacht,
Und erkenne deine Macht —
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will.

Das ist noch einmal der Rhythmus der Gesamtbewegung marschierender, taktierender „Arbeiterbataillone" — in Shelleys Anruf an die Männer von England wie in Herweghs Bundeslied. Aber Herwegh war eben noch ein Dichter von früherem Typus; und daß mit seiner unpersönlichen Form beständig der Versuch stritt, sich als Einzelner abzuheben, macht seine Tragik aus. — Nachher hat noch Einer versucht, die Trompete zur Schlacht zu sein: Wildenbruch; aber seine Lyrik ist von der Rhetorik (die schon Herwegh bedräut) umklammert.

Läge die Ursache für das Absterben der politischen Dichtung — denn so kann man die Klage über das Mangeln einer patriotischen Poesie verallgemeinern — nur an den politischen Zuständen, so müßten wir dafür eine starke soziale Poesie erwarten. Soziale

Probleme beherrschen den Geist der Zeit, soziale Bestrebungen das politische Leben bis in die internationalen Beziehungen hinein. Aber keinem Arbeiterdichter der neueren Zeit ist ein Agitationslied geglückt wie jenes wilde englische Lied vom Hemde, das Freiligrath — wieder ein Zeit- und beinahe auch ein Gesinnungsgenosse Herweghs! — kongenial verdeutscht hat, oder wie Heines grausiges Weberlied: „Wir weben, wir weben," oder auch nur wie jenes von den armen, verhungernden schlesischen Webern selbst gesungene Lied vom Blutgericht, das Gerhart Hauptmann zum Naturschrei seines größten Dramas gemacht hat. Auch hat die Poesie des Sozialismus in anderen Ländern sowenig wie in der Heimat von Marx und Lassalle bedeutende Dichtungen hervorgebracht; eben jenes politisch-soziale Bundeslied von Herwegh ausgenommen, das mit den meisten Nationalhymnen zwar den geringen poetischen Wert, aber auch die große Wirkung teilt. Verhaerens soziale Poesie dagegen ist gewaltig, aber sie bleibt Dichtung des Einzelnen für den Einzelnen; es fehlt ihr die innere Hundertfältigkeit der Stimme, die chorische Fülle. Ist nun aber schon das merkwürdig, so erscheint etwas anderes vielleicht noch seltsamer: die einzige „standesbewußte" Poesie von Bedeutung ist in unseren Tagen gerade von dem Adel ausgegangen, gerade in einem Sinn, der der Bewegung unserer Zeit schnurstracks und bewußt entgegenläuft. Ich meine zwar nicht Liliencron, dessen Leben und Dichtung den „Baron" allenfalls im Sinne eines vornehmen Landedelmanntums, keineswegs aber im spezifisch politischen oder sozialen Sinn betont, wohl aber Börries v. Münchhausen in so bezeichnenden Gedichten, wie „Das sind wir!":

Zu Helm und Schild geboren,
Zu des Landes Schutz erkoren,
Dem König sein' Offizier,
Treu unsern alten Sitten,
In unsrer Bauern Mitten,
Das sind wir!

Aber gerade hier wird klar, was diesen Erscheinungen zugrunde liegt. Der Gegensatz gegen eine herrschende Zeitströmung ist an sich individualistisch (auch wenn er selbst im Namen einer ganzen Gruppe ausgesprochen wird); es ist der Protest des

Einzelnen gegen die Masse: „Adel ist Adel des Fürsten und nicht des Landes.“ Ist doch auch die bedeutendste soziale Romandichtung dieser Zeit die eines konservativen Landedelmanns, Wilhelm v. Polenz. Wie denn auch die politisch liberalen Dichter unserer Tage daneben zumeist Aristokraten sind — eine Vereinigung, die man schon an Heine, ja an Schiller beobachtet hat.

Es ist also der individualist.sche Zug der modernen Dichtung, der weder eine patriotische noch eine soziale Lyrik großen Stils aufkommen läßt, noch auch eine religiöse anders als in den ganz persönlichen Bekenntnissen der Andachtslieder von R. M. Rilke oder Richard Schaukal. Aber dieser Zusammenhang reicht noch weiter.

Durch lange Jahre hat die Balladendichtung bei uns brach gelegen, oder vielmehr nein, sie ward immer sehr eifrig gepflegt, aber es war eine „sterile Fruchtbarkeit“ geworden. Vor mehr als dreißig Jahren erschien das letzte Balladenbuch Münchener Stils: Wildenbruchs „Lieder und Gesänge“, in denen die Ballade, wie Geibel und kräftiger Heyse, wie Hopfen und Lingg und Greif sie dichteten, noch einmal, lauter, aber nicht stärker, erklang. Ihr Inhalt war die gern rhetorisch belebte Darstellung einer merkwürdigen und meist heroischen Tat; das epische Gegenstück zum historischen Drama älteren Stils. Wir besitzen viele wohlgelungene Werke dieser Art, die vorzugsweise auf Uhland und Platen zurückgeht, aber fast durchweg haben sie einen fast unpersönlichen Charakter und sind mehr in der Form als in der Auffassung verschieden. Viel persönlicher hatte Strachwitz die Ballade erneut, aber er war jung gestorben; und Theodor Fontane, der von ihm die Kunst übernahm, aus der episch-lyrischen Dichtung ein persönliches Bekenntnis zu machen, wandte sich früh anderen Dichtungsgattungen zu. Dann war lange C. F. Meyer fast allein, der aber die Ballade so stark ins Symbolische umdeutete, daß ihr epischer Gehalt Schaden erlitt; wie etwa in der an sich wunderschönen „Ketzerin“ die eigentliche Handlung, der schaurige Flammentod, fast spielend umgedeutet wird:

> ... über ihrem Haupt zusammen
> Schlagen Feuerflammen, Liebesflammen.

Anzumerken ist übrigens, daß auch diese Vertreter der Ballade fast durchweg „Aristokraten" sind, die es zu den großen Taten der großen Helden zieht; Heldentaten des Volkes haben sie selten besungen, wie Hans Hopfen, auch ein Jungmünchener, die Sendlinger Bauernschlacht in einer der machtvollsten Balladen dieses Zeitabschnittes. — Die Ballade mit ihrem fest gegebenen Inhalt, der sich nicht einmal so weit wie der des historischen Dramas umbiegen läßt (der größeren Kürze wegen), versagt sich leicht der individuellen Stilisierung; es sei denn eine so äußerliche wie in den Balladen Liliencrons, die wohl nur blinde Verehrung hochstellen kann. Aber sie hat auch an sich etwas vom Wesen der Gemeinschaftsdichtung, der sie ursprünglich angehört: sie entspricht einem nationalen Bekenntnis zu seinen Heroen, oder der Standesfreude des Soldaten an einer kriegerischen Natur, oder der Schwärmerei der „Jugendklassen" für die Martyrien unglücklicher Liebe. Der Held, den sich der Einzelne erwählt, wird (um ein greuliches Modewort einmal zu verwenden) selten „balladesk" wirken. — Dann aber kam nach einer langen Zeit der Dilettanten um 1900 eine neue Reihe von Balladendichtern auf, und wieder treffen wir unter diesen Münchhausen in erster Reihe; neben ihm zwei Frauen: Lulu v. Strauß und als den größten Dichter unter den dreien Agnes Miegel. Aber was für eine Ballade ist das nun? Man lese die schönste: „Schön Agnete":

Als Herrn Ulrichs Wittib in der Kirche gekniet,
Da klang vom Kirchhof herüber ein Lied,
Die Orgel droben, die hörte auf zu gehn,
Die Priester und die Knaben, alle blieben stehn,
Es horchte die Gemeinde, Greis, Kind und Braut,
Die Stimme draußen sang wie die Nachtigall so laut:

„Liebste Mutter in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
Liebe Mutter, hör', wie draußen deine Tochter singt,
Denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
Denn ich kann ja nicht mehr knien vor Mariens Schrein,
Denn ich hab' ja verloren die ewige Seligkeit,
Denn ich hab' ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.

Meine Kinder spielen mit den Fischen im See,
Meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh',
Keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum,
Meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum ...

Liebste Mutter, ach, ich bitte dich,
Liebste Mutter, ach, ich bitte dich flehentlich,
Wolle beten mit deinem Ingesind,
Für meine grünhaarigen Nixenkind,

Wolle beten zu den Heiligen und zu unsrer Lieben Frau
Vor jeder Kirche und vor jedem Kreuz in Feld und Au!
Liebste Mutter, ach, ich bitte dich sehr,
Alle sieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,

Sage du dem Priester nun,
Er soll weit auf die Kirchentür tun,
Daß ich sehen kann der Kerzen Glanz,
Daß ich sehen kann die güldene Monstranz,
Daß ich sagen kann meinen Kinderlein,
Wie so sonnengolden strahlt des Kelches Schein!"

Und die Stimme schwieg. Da hub die Orgel an,
Da ward die Türe weit aufgetan, —
Und das ganze heilige Hochamt lang
Ein weißes, weißes Wasser vor der Kirchentüre sprang.

Die Handlung ist Nebensache geworden, bloße Vorgeschichte: daß Agnete den Meermann gefreit hat. Was Agnes Miegel erzählt, ist der Eindruck dieser fern fernen Geschichte auf ihr Gemüt. Es ist die Rückkehr zu der Stimmungsballade Goethes, nur daß diese von einer Naturstimmung ausgeht, die neue Ballade aber von einer Sagenstimmung. Die Ballade ist wieder lyrischer Nachklang epischer Wunder geworden.

Und dies ist es denn, was die Lyrik des letzten Menschenalters beinah ganz erfüllt: der individuelle Nachklang ferner Erlebnisse; die Wiederkehr vergangener Wunder. Ihren stärksten Ausdruck findet diese Richtung in Stefan George und Hugo v. Hofmannsthal. Wo liegt bei Hofmannsthal einem Gedicht ein unmittelbares persönliches Erlebnis, wie bei Goethe fast stets, kenntlich zugrunde? Selbst in jenen schönen Totenfeiern, die er für Mitterwurzer, für Kainz, für Böcklin abhält, ist das gesamte Leben und Wirken dieser großen Künstler sein Erlebnis, nicht ihr — man möchte fast sagen zufälliger — Tod. Balladen sind die Gedichte Hofmannsthals: sie erzählen von längst verhallten Vorgängen, deren Nachklang jetzt das Herz bewegt. „Ballade des äußeren Lebens" hat er sein größtes Gedicht genannt: die Gesamt-

heit der menschlichen Handlungen und Bewegungen ist hier der epische Vorgang, dessen Wirkung auf die sensitive Seele der Dichter in Terzinen nachklingen läßt — es ist auch eine Divina Commedia, in den engsten Raum gedrängt, diese Geschichte des menschlichen Lebens vom Morgen bis zum Abend:

La vie est vaine —
Un peu d'amour,
Un peu de haine
Et puis — bon jour.

La vie est brêve —
Un peu d'espoir,
Un peu de rêve
Et puis — bon soir ...

Hat man doch selbst von den Dramen Ibsens gesagt, sie seien nur fünfte Akte; wie sie die dramatische Wirkung vorhergehender Ereignisse darstellen, so diese neuen Balladen die lyrische. „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen," heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunst"; „keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck."

Eindruck? Und auf wen? Ist denn dieser neuere Dichter, und gerade vor allen der aus jenem „neuen Dichterkreise", nicht ein menschenferner Einsiedler der goldenen Insel, der auf einem elfenbeinernen Turm wohnt? und seine Poesie die Beantwortung jener Gewissensfrage Hebbels, ob der echte Künstler sein Werk nicht auch dann vollendet schaffen würde, wenn er wüßte, nie werde es ein anderes Auge sehen?

Schon jene Neigung der neueren Dichter, ästhetische Zirkel, ja literarische Sekten zu bilden, spricht gegen diese Annahme. In Frankreich ist diese Bildung von Konventikeln seit dem Beginn ihrer Romantik üblich: der „Cénacle de la Muse française", die Verschworenen des „Ernani", der „Parnasse", der Salon Mallarmés. In Deutschland sind sie erst neu, seitdem in vielen Dingen auch die Lebenstechnik der Romantik erneut worden ist. Aber es sind nicht mehr, wie in den Tagen von Jena und Heidelberg, Gemeinschaften Gleichstrebender, sondern Gefolgschaften eines Hauptes — worin sich der französische Einfluß zeigt. Was diese

Gruppenbildung für die Weltliteratur im allgemeinen und besonders für die Frage des Publikums bedeutet, hatten wir schon zu erörtern; hier aber ist sie noch einmal vom Standpunkt der führenden Dichter zu beurteilen. Und da ist an eine heute vielgescholtene Blütezeit und Stätte literarischer Kultur zu erinnern: an das München König Maximilians II. Die Tafelrunde im „Krokodil" vermittelt zwischen jenen romantischen Genossenschaften und diesen klassizistischen Vasallenscharen: Geibel war der anerkannte Führer, aber die Heyse, Schack, Lingg, weiterhin Dahn und andere waren doch nicht einfach seine Schüler und hätten sich mit der Energie eines bayrischen Prinzen weigern dürfen, seine Vasallen zu heißen. Seine Führerschaft verdankte er vor allem dem Umstand, daß er mehr als die anderen praktisch, erzieherisch, bildend wirken wollte. Nun, aus solchem Bildungsdrang der bedeutendsten Dichter ist auch heute jene Gruppenbildung zu erklären — nicht, wie oberflächliche Verkleinerungssucht meint, aus der Herrschsucht oder Ruhmbegier eines George, Dehmel, Hofmannsthal, und wenigstens nur zum Teil aus dem Abhängigkeitsbedürfnis des Kleineren. Der moderne Dichter ist allerdings durchaus Individualist in der Hervorbringung; in der Absicht aber, in der Tendenz ist er es weniger als die meisten Münchener. Menschen zu bilden war mehr als Kunstwerke zu schaffen der geheime Ehrgeiz der Romantiker; ein Schaffen im leeren Raum war ihrem Bedürfnis nach Sympathie unerträglich. Diese Sehnsucht, als höchstes Kunstwerk vollendete, auch gerade ästhetisch vollkommene Menschen zu schaffen, hat sich dann immer gesteigert. Will Ibsen mit seiner objektiven Menschenschilderung nicht doch Adelsmenschen schaffen helfen? Stellt Nietzsche nicht das Ideal des Übermenschen auf? Aus gefährdeten Anlagen reine, kräftige Menschen hervorgehen zu lassen, ist es nicht der Lieblingsinhalt der Romane unserer verehrten Marie v. Ebner-Eschenbach? — Der Künstler, der aus sich arbeitet, sich zu einem vollkommenen Werkzeug der Kunst umzuschaffen strebt, kann seine künstlerisch-Formgebung nicht auf sich selbst beschränken; und er müßte überhaupt mit dem Philosophen Locke fragen, wo denn der Einzelne aufhöre? So hat Stefan George ein Buch der Verherrlichung

auf einen Freund geschrieben, der ihm der vollkommene Jüngling schien; so hat er sich als Erzieher junger Dichter — Goethe wollte nur ihr „Befreier“ heißen — bewährt. Diese Lyrik will Eindruck, will Mitteilung der Stimmung, weil der Dichter beseelt ist von der Sehnsucht nach dem belebten menschlichen Antlitz, nach der schön erregten Seele.

Und von hier aus ist gerade auch die eigentümlichste Lyrik unserer Zeit zu verstehen: die Stefan Georges. Gerade an ihm werden ja auch, so originell er ist, die universalen Zusammenhänge dieser Tendenzen sichtbar: Schüler Verlaines und vor allem Mallarmés, Übersetzer Baudelaires, hat er auf Frankreich zurückgewirkt; mit der Poesie der jüngeren französischen Poeten, etwa um den neuen „Dichterkönig“ Paul Fort, sind Verwandtschaften ebenso deutlich wie mit dem Rhythmus Verhaerens und der Stilkunst d'Annunzios; der letzte große Künstler Englands, Swinburne, und sein Ideal Victor Hugo, der dichtende Nationalgeist Frankreichs, konnten in diesem Kreise ein anderes Verständnis finden als sonst in unserer allzu ausschließlich den „Inhalt“ prüfenden Kritik. Aber Stefan George hat eben von diesen Tendenzen „am reinsten die Blume abgebrochen“. Seine Lyrik ist mehr als die anderer mit jenem Kunstwort „bilden“ bezeichnet, das wir vor allem für die Plastik gebrauchen. Der Dichter steht am Ufer des Lebens und empfängt die Botschaften aus aller Welt und von fern fernher; sie bilden sich in seiner Seele zu Stimmungen, wie sie so intensiv noch nicht gefühlt werden konnten; und er bildet diese Stimmungen in dem Marmor seiner Verse ab, um den Reichtum der Welt zu mehren. Daher auch bei ihm wie bei Hofmannsthal jene Freude an lyrischer Plastik: an dem Zeichnen idealer Gestalten — Hofmannsthals „Jüngling in der Landschaft“, Georges „Saitenspieler“ —:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend —
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot erkundet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten

Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man,
Soweit des heiligen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen, duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

„Keine Betrachtung, sondern Darstellung." Und was wird dargestellt? Der verkörperte Ausdruck einer ästhetischen Sehnsucht — und seine Wirkung. Diese märchenhafte Existenz ist das Erlebnis; die Stimmung, die dies Erlebnis erweckt, ist das Gedicht . . .

Ist durch die große schwere Kunst Georges das Wesen dieser Dichtungen, ihre Entstehung, ihr Wollen gleichsam verdeckt mit dem Mantel der vollkommenen Form, so wird es deutlicher, wo diese seltener erreicht wird. In Richard Dehmels Dichtung tritt die Vereinigung ganz individueller Ursprünge mit ganz allgemeinen Absichten oft grell und störend hervor; beides in eines zu bilden, gelingt seiner allzu bewußt von außen her formenden, innerlich nicht zur vollen künstlerischen Reife gelangten Natur nicht allzu oft, wofür schon die oft recht gewaltsamen Umformungen seiner Gedichte, mehr noch die oft erschreckend prosaischen Enklaven im poetischen Gebiet Zeugnis sind. Aber daß er von der Sehnsucht seiner Zeit vorfühlend, vorsingend viel zu formen vermochte, beweist sein Erfolg, nicht zum wenigsten auch bei den Komponisten, die in literarischen Dingen fast immer den geläuterten Durchschnittsgeschmack der Zeit darstellen — nur Robert Schumann und Hugo Wolf sind vielleicht über ihn hinausgegangen, Brahms selten, Schubert nie.

Auch Dehmels Lyrik ist die der psychologischen Ballade, nicht unmittelbarer Stimmungsausdruck wie in Goethes, Lenaus, Eichendorffs, Mörikes Liedern, sondern Wiedergabe des Nachhalls eines vergangenen Erlebnisses oder gern auch der Gesamtwirkung vieler Erlebnisse, wie er eines seiner schönsten Gedichte „Manche Nacht" überschreibt:

Wenn die Felder sich verdunkeln,
Fühl' ich, wird mein Auge heller;
Schon versucht ein Stern zu funkeln,
Und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer,
Hinterm Wald der Himmel bleicher,
Jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
Wie das Licht verhundertfältigt
Sich entringt den Dunkelheiten.
Plötzlich stehst du überwältigt.

Er hat beobachtet, wie das wiederholte Erlebnis solcher Nächte auf ihn gewirkt hat; er hat diese Erfahrung verallgemeinert — „jeder Laut wird bilderreicher" — und sie nun künstlerisch gefaßt; doch nicht ganz ist sie von dem Beobachter gelöst, dessen formende Hand Fingerspuren an dem weichen Ton hinterlassen hat.

Dehmel haben wir vorhin nicht genannt, als wir das Vorhandensein einer starken sozialen Dichtung verneinten, trotz seinen Gedichten vom Arbeitsmann und anderen von stark sozialem, ja sozialistischem Einschlag. Denn auch diese Gedichte sind nicht aus dem Massengefühl heraus entstanden, wie die Marseillaise oder das Lied vom Hemde, sondern der Einzelne blickt auf die Masse heraus. Und selbst hier, wie bei Marie v. Ebner, waltet das Bedürfnis ästhetischer Bildung mit: der gebückte Rücken des Arbeitsmanns, den Meunier so klassisch modelte, soll sich strecken, wenn ihm die Zeit geschenkt wird; es soll eine hohe, aufrechte Menschenfigur erstehen.

Noch andere Zeugen dieser Entwicklung zur Lyrik des stilisierten Erlebnisses — wenn der etwas pedantische Ausdruck gestattet ist — wären anzurufen; die wundervollen Totenklagen der Isolde Kurz („Asphodill") oder symbolische Gedichte der Ricarda Huch wie „Ankunft im Hades" oder „Erinnerung":

Einmal vor manchem Jahre
War ich ein Baum am Bergesrand,
Und meine Birkenhaare
Kämmte der Mond mit weißer Hand.

Hoch überm Abgrund hing ich
Windbewegt auf schroffem Stein,
Tausende Wolken fing ich
Mir als vergnüglich Spielzeug ein.

Fühlte nichts im Gemüte,
Weder von Wonne noch von Leid,
Rauschte, verwelkte, blühte,
In meinem Schatten schlief die Zeit.

Eine kosmische Ballade, wie auch der einzige bedeutende Naturdichter unserer Tage, der Bauer Christian Wagner in Warmbronn, solche gedichtet hat; die Erinnerung gleichsam des menschgewordenen Naturprodukts an das Erlebnis seiner vegetabilischen Existenz, der Nachhall von unbelebten Jahrtausenden.

Diese pantheistische Idee steigerte sich dann noch; und indem der Lyriker immer weiter von dem ungeformten Erlebnis der Gegenwart floh, kam er selbst wieder in das Formlose. So entstand die neue Naturlyrik Johannes Schlafs, die die Blumenwelt als solche zum Erlebnis macht; so aber auch ward die kosmische Ballade zur chaotischen Ballade in den Visionen Momberts, die die äußerste Entfremdung von dem plastischen Ideal Georges darstellen, mit seiner Dichtung aber doch immer noch durch jene Grundtendenz verwandt bleibt: daß das stimmunggebende Erlebnis selbst schon vorgeformt vor die Seele treten soll.

Fragen wir uns nach der Grundstimmung dieser Lyrik, so ist sie, wie es unter solchen Umständen zu erwarten ist, vorzugsweise eine betrachtende, künstlerisch erwärmte, ästhetisch zurückhaltende. Dem Pessimismus steht sie aber jedenfalls näher als dem Optimismus, nicht bloß in der Zeitkritik Georges oder der Weltkritik der Isolde Kurz, sondern vor allem in der melancholischen Kritik des Lebens bei Hugo v. Hofmannsthal. Daneben fehlen andere Temperamente nicht: das sanguinische Liliencrons und Münchhausens, das gehalten heitere Gustav Falkes, das cholerische Dehmels; schließlich auch nicht das phlegmatische Peter Altenbergs, der sich Zeit nimmt, jedes Erlebnis zu analysieren, zu destillieren und die Bestandteile komprimiert vor uns auszubreiten. Individualist und Pädagog ist er gewiß und Beobachter erst recht; seine Verehrer halten ihn auch für einen großen Künstler.

Hier ist denn auch davon zu sprechen, wie diese beschauliche Lyrik sich fremde Provinzen anzugliedern beginnt. Zwischen der isolierenden Lyrik des Impressionismus bei Liliencron, mehr noch

bei Arno Holz, am meisten bei Peter Altenberg, und der philosophischen Einzelbetrachtung entstehen enge Beziehungen. „Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen" — dieser Vers von Holz kann schon ein lyrischer Aphorismus heißen, wie umgekehrt mancher kurze Aphorismus Nietzsches ein Stimmungsbild —, man denke nur an die berühmte „Sternenfreundschaft", die Schilderung seiner Beziehungen zu Richard Wagner. Noch mehr aber: auch der Essay nähert sich dem Ton und Stil dieser neuen Lyrik, und eine Art philosophischer Rhapsodie über ein literarisches Erlebnis wird er bei Kaßner, soll er nach Lukács allgemein werden. Womit denn freilich wiederum eine prinzipielle Vermischung der Gattungen eingeleitet scheint; denn klare Wiedergabe, nicht bloß stimmungsmäßiger Nachhall, darf von den Prosaformen der Betrachtung erwartet werden. Aber eben auch in der Form vollzieht sich die Annäherung: die Prosa, die in rhythmischer Hinsicht bei uns zu lange formlos war, strebt durchweg nach dem „Numerus", wie die Alten die Grundform des Prosarhythmus nannten; strebt nach ihm im kleinen im Aufbau des Aphorismus bei Nietzsche, im großen in der Komposition von Novelle und Roman bei Thomas Mann und Jakob Wassermann. Der Rhythmus aber, wir sprachen es schon aus, ist der eigentliche Herr und Schöpfer der modernen Lyrik geworden.

„Rhythmischer Sinn," lehrte schon Novalis, „ist Genie;" und wer kann verkennen, wie bestimmend gerade für seine Dichtungen der Rhythmus ist? Nicht bloß der bei Hölderlin so unvergleichlich einheitliche der Sprache, sondern gerade eben der der Komposition, des architektonisch-musikalischen Aufbaus? War es doch die Zeit, in der das berühmte Schlagwort von der Architektur als gefrorener Musik entstehen konnte. Aber dann kamen lange Jahre, in denen man die Pflege des Rhythmus fast ganz der Musik überließ — und der Architektur Schinkels. Die neue Rhythmik Heinrich Heines freilich fand Bewunderung und Nachahmung sogar im Überfluß; seine „freien Rhythmen" wie in der „Nordsee" wirkten weiter auf J. V. Scheffels „Bergpsalmen" und manche andere neuere Dichtung — lange Zeit mußte jeder Dichter freie Rhythmen geschrieben haben wie früher Sonette

oder Gasele. Und weich und schmelzend klangen daneben die Rhythmen Mörikes durch die Nacht. Aber schon dies ist bezeichnend: bei beiden erwuchs der Rhythmus aus der metrischen Form; es war eine musikalische Komposition ohne Noten, es war ein musikalischer Rhythmus. Jetzt, umgekehrt, ist der Rhythmus das Ursprüngliche, und aus ihm erst bildet sich die metrische Form; es ist eine rein sprachliche Komposition, es ist ein unmittelbar aus der Stimmung hervorwachsender, ein rein psychologischer Rhythmus.

Sein größter Meister ist der Vlame Verhaeren. Seine Dichtung versucht den Mythus von der Sphärenharmonie zur Wahrheit zu machen und die großen gewaltigen Rhythmen, die unser Ohr so wenig vernimmt, wie es die Bewegung des Lichts sieht, im Klangbild der Sprache wiederzugeben. Rhythmen von sehr verschiedener Spannung — der kosmische Rhythmus des Lebens soll abgebildet werden (versuchte ihn doch auch für das Menschenleben die Spekulation der Fließ, Weininger, Swoboda auf feste Zahlenverhältnisse zurückzuführen!); oder der zur Harmonie stilisierte Lärm der Großstadt, die Klänge des Telegraphendrahtes oder die Bewegungen windgepeitscher Bäume. Auch hier steht der Lyriker nicht allein: das Streben, die Bewegung menschlichen Lebens in das Symbol einer Melodie, in die Einheit eines „Naturlauts" zusammenzufassen, hat Gerhart Hauptmann nie verlassen, und was im „Kollegen Crampton" darüber gelehrt wird, soll in den „Webern" am Weberlied, in „Gabriel Schillings Flucht" am Schrei des Meeres verdeutlicht werden. Aber der Lyriker, der von dem Rhythmus kommt und ihn in seine Wellen erst zerlegt, ist glücklicher als der Dramatiker, der von den Einzelgesten kommt und sie zur rhythmischen Gesamtgebärde verdichten will. Verhaeren gibt die elementaren Geräusche mit einer Kraft des Rhythmus wieder, die Stefan Zweigs meisterliche Übersetzung fast ganz zu bewahren gewußt hat:

Der Regen, der rinnt,
Der Regen, gepeitscht vom eisigen Wind,
Will alles ersticken.

Der Regen,
Der lange Regen, in Fäden zerfahren,
Mit seinen Fluten und rauschenden Haaren,

Der Gast der Länder, die grau und alt
Der Regen
Mit seiner ewigkeitsstarren Gewalt!

Der Rhythmus des Fabrikenlärms wird in seiner Dichtung in großem Wurf der Linien gebannt, wie der der Arbeitenden selbst in den monumentalen Gesten der Bergleute Meuniers. Aber selbst den häßlichsten Geräuschen, dem wilden Lärm der Revolution oder gar dem Gekreisch der Singspielhallen, entwindet er große rhythmische Linien, wie unsere Industrie aus dem Teer die strahlendsten Farben hervorzaubert.

Seiner Art folgen viele, oder sagen wir lieber: viele gehören ihr an; denn daß die neue Macht des Rhythmus eine elementare Tatsache ist, beweist auch außerhalb der Poesie die Neubelebung des Tanzes von Isadora Duncan bis zu Dalcroze in Hellerau, beweist die Malerei eines Klimt, die Zeichnung eines Alfred Kubin und Marcus Behmer (wie ihres Lehrers Aubrey Beardsley), das Kunstgewerbe eines Henry van de Velde mit ihrer gemeinsamen Tendenz, die Linie „sich ausleben zu lassen", beweisen die philosophischen Spekulationen über den Ursprung der Künste. Diese Fügsamkeit gegen den Rhythmus hat in Frankreich, dem Lande der festesten Kunsttradition, die vers libres gegen allen Widerspruch der alten Schule zur Lieblingsform der Jungen gemacht und hat der wundervoll kadenzierten Prosa d'Annunzios für alle Leerheit des Inhalts Verzeihung erwirkt. Sie beherrscht die äußere Formgebung Georges: so stark und durchgebildet soll der Rhythmus sein, daß alle Interpunktion überflüssig wird; ein Komma ist ein Beweis, daß die Periode nicht übersichtlich genug gebaut ist. Als ein eigentlicher Schüler Verhaerens, und kein geringer, dürfte aber Wilhelm Schmidtbonn anzusehen sein, dessen Rhapsodien zuweilen fast die zwingende Kraft erreichen, mit der Verhaeren die Klänge zwingt, sich zu sichtbaren Klangfiguren zu verdichten: so wenn er „die Stimme Alexander Moissis" beschreibt, und dessen Gesänge mit Verhaerens religiös-sozialer Begeisterung das Endziel teilen: ein „Lobgesang des Lebens" zu sein.

Aus dieser primären Kraft des Rhythmus, des irgendwo in der Welt, in Regen oder Sturm, Lärm Hunderter oder Sprache

des Einzelnen wirklich vorhandenen Rhythmus, der sich die metrische Form (nicht immer gerade die der „freien Rhythmen"!) selbstherrlich erst bestimmt, erwachsen nun zwei verschiedene Richtungen extremer, zum Teil ganz doktrinärer Lyrik, die man die farblose und die farbige nennen könnte.

Wir nannten vorhin Namen aus dem Gebiete der bildenden Kunst. Kein Geringerer als Max Klinger hat in seiner Schrift über Malerei und Zeichnung sie wie zwei ganz verschiedene Künste auseinandergebogen: die Zeichnung Prosa, auf Wiedergabe des Inhalts; die Malerei Poesie, auf Wiedergabe der Stimmung oder Wirkung. Aber selbst wenn man das gelten läßt, gibt es immer noch eine farblose Malerei und eine Zeichnung, die nach Farbe begehrt. Der verstorbene Bildhauer Klein behauptete einmal, man müsse es einer guten Marmorbüste ansehen können, ob das Original blond oder braun war; und wer kann eine Zeichnung Rembrandts nicht in farbige Töne übersetzen? So strebt der Wiener Klimt dazu, die Bewegung der Linie bis zum Übermaß durch Lichter und Farben zu betonen, während Beardsley die Schwingungen der Linie ganz allein sprechen ließ. Dieser letzteren, puristischen Tendenz entspricht die Lehre von der Verwerflichkeit des Endreims: der Rhythmus ganz allein soll sich aussprechen, der Reim am Schluß der Zeilen wird wie ein fremd angehängtes Glockenwerk als stilwidrig empfunden. Es ist die Praxis der „freien Rhythmiker", die sich doch gelegentlichen Reimen nie versagt haben (am wenigsten Goethe), und die allgemeine Theorie von Arno Holz und der sogenannten Phantasusschule, die jetzt freilich auf ihn zusammengeschmolzen zu sein scheint. Aber schon ganz in der Nähe seiner Anschauungen entwickelte sich die Theorie einer anderen Dichterschule, wieder einer geschlossenen Gemeinschaft, der Gruppe des „Charon", um Otto zur Linde, Karl Röttger, Rudolf Pannwitz u. a., die das möglichst genaue „Ausbalancieren" der rhythmischen Glieder für die einzige technische Notwendigkeit erklären und die Akzentuierung durch Reim weder fordern noch verbieten; ihre Kunst allerdings hat sich bisher fast nur in der oft sehr glücklichen Wiedergabe an sich melodischer Klänge — besonders des Glockenläutens — bewährt.

Viel Bedeutenderes ist auf dem anderen Flügel erreicht worden. Man weiß, wie sich die moderne Dichtung mit der der Romantiker wie in vielem so auch in der Vorliebe für die „Synästhesie" berührt: für das Kombinieren verschiedener Sinneseindrücke, insbesondere die sogenannte audition colorée, das Farbenhören. Verlaines verhängnisvoller Freund Rimbaud hat in einem unendlich oft zitierten Sonett die Eigenfarben der Vokale angegeben, wie Tieck und Hoffmann mit den „Tonfarben" der Instrumente spielten. Diese starke Empfindung für Tonwirkungen mußte dem Reim eine neue Bedeutung geben. Bei den Franzosen war er vor allem ein technisches Hauptstück, ja in der Theorie bei Boileau, dem Verteidiger Molières, wie bei Banville, dem Verherrlicher Victor Hugos, eigentlich die technische Hauptsache schlechtweg; und gegen seine Gefährlichkeit für die Technik richteten sich großenteils die Angriffe der Reimfeinde im achtzehnten Jahrhundert. Jetzt ist der Reim ein psychologisches, ein stimmunggebendes Moment, und die Wahl der Vokale wird ein Hauptgegenstand der künstlerischen Sorgfalt bei Verlaine, bei George, bei d'Annunzio. Es ist nur natürlich, daß dies große Mittel in den Dienst auch des Rhythmus tritt. Er erhöht sich zur Melodie, indem seine Höhe- und Tiefpunkte durch hohe oder tiefe Vokale besonders betont werden; seine Symmetrie wird durch die Wiederkehr solcher „tonvermählten" Stellen noch sinnfälliger.

Wir verstehen die Gewalt, die dieser melodisch illustrierte Rhythmus auf ein Dichtergemüt ausübt. Wo er sich fast zufällig aus einer Wortfolge ergibt, mag eine bloße Wortkunst gelegentlich von allem Inhalt absehen und in musikalischen Tonreihen schwelgen, denen eine innere Bedeutung kaum abzugewinnen ist:

Den Erben laß verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau!
Die Toten, die entgleiten,
Die Wirbel in den Weiten —
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen wert!

Wobei doch immerhin aus dem symbolischen Gemurmel der ersten vier Verse eine klarere Verbildlichung in den anderen vier sich herauswickelt. — Aber vor allem beruht Rainer Maria Rilkes Kunst in der gesteigerten Fähigkeit, rhythmisch geordneten, melodisch durchkomponierten Klängen wenn nicht eine volle Anschaulichkeit des Inhalts, doch wirksame Anklänge an eine solche abzugewinnen; nicht ohne daß auch er jene Formparadoxie gern gebrauchte, indem er syntaktisch unwichtige Worte, Artikel, Kopula in den Reim und prosaische Ausdrücke auf Höhepunkte stellte:

Denk, daß einer heiß und glischend flüchte,
Und die Sieger wären hinterher,
und auf einmal machte der
Flüchtende kurz, unerwartet, kehr
gegen Hunderte —: so sehr
warf sich das Erglühende der Früchte
immer wieder an das blaue Meer,

als das langsame Orangenboot
sie vorübertrug bis an das große
graue Schiff, zu dem, von Stoß zu Stoße,
andre Boote Fische hoben, Brot —
während er voll Hohn in seinem Schoße
Kohlen aufnahm, offen wie der Tod.

Oder wenn hier jener Farbenblitz der Orangen am blauen Meer allein mit greller Deutlichkeit aus der rhythmischen Linienkunst hervortritt, wird er ein andermal gerade durch die schnelle Bewegung der zeichnenden Hände fast unverständlich; wenn er etwa in seinem Stil eine jener lyrischen Statuen bilden möchte, deren Schöpfung zu den Meisterkünsten Georges und Hofmannsthals gehört:

Wenn er unter jene, welche waren,
trat: der Plötzliche, der schien,
war ein Glanz wie von Gefahren
in dem ausgesparten Raum um ihn —

Aber könnte das nicht einfacher gesagt werden? Verstanden es Shelley und Keats, Hölderlin und Mörike nicht, süßen Klang der Melodie mit deutlich anschaubarem Inhalt zu verbinden? Aber freilich: dann mußte der Rhythmus der Melodie dienen; jetzt soll seine eigene Kraft ungebunden und geheimnisvoll wie

die des Windes einherwehen. Deshalb findet man Lyrika von ganz gleicher Anlage sogar bei den neuesten Sprößlingen der uralten Alexandrinerlyrik Frankreichs.

Eine andere Steigerung jener Tendenzen, die Verhaeren fast allein zu voller künstlerischer Höhe gesteigert hat, finden wir in gewissen Versuchen Modernster, ganz unmittelbar der Häßlichkeit modernen Lebens einen dämonischen Rhythmus, dem Grauenvollen sozialer Tragödien eine mystische Melodie abzugewinnen: die kosmischen Rhythmen aufs Großstädtische, ja auf den Horizont des Kaffeehauses verengt; die symbolischen Reimspiele in ein oft freches Mißhandeln der Endworte verdreht. Und doch macht selbst hier etwas von dem Großen in Verhaerens Verehrung der Wirklichkeit, in Rilkes Andacht vor dem Wort sich bemerkbar. Wäre Georg Heym nicht so ganz vor der Zeit gestorben, aus diesen wilden Anfängen hätte sich eine neue Form der psychologischen Ballade entwickeln können; die jetzt seine Schleppe tragen, zeigen zwischen dem Ernst der Absicht und dem Ungefähr der Formgebung einen zu weiten Abstand. —

Die Lyrik, wir sprachen es schon aus, setzt der stilisierenden Formgebung des Dichters den geringsten Widerstand entgegen, weil sie eben die Formung nur für Stimmungen fordert, nicht für bestimmte feste Inhalte, wie die Erzählung und das Drama. Deshalb ist sie in der Weltliteratur unserer Tage wieder die Hauptgattung geworden, das heißt die, in der die Tendenzen der Zeit sich am deutlichsten aussprechen; wie das auch in der Epoche Heines der Fall war. Diese Suprematie geht reihum unter den Gattungen, wenn auch nicht nach jenen starren Gesetzen, die nach anderen neuerdings Bovet allzu schematisch zu erweisen versucht hat; noch vor kurzem stand das Drama unbestritten im Mittelpunkt, vor ihm der Roman, der sich schon anschickt, die Herrschaft wieder anzutreten. Aber einstweilen ruht das Zepter noch in den Händen der Lyrik; und es ist ein Kennzeichen solcher Herrschaftsepochen, daß auch die Untertanen anderer Könige die Zeichen des regierenden Hauptes in ihre Kleidung aufnehmen. Wie sich die lyrische Form auf Aphorismus und Essay erstreckt, haben wir schon gezeigt; und die Wandlung im Stil der Kritik ist durchaus

vergleichbar: als Dichter will ein für so viele auch in der Form maßgebender Kritiker wie Kerr angesehen werden, und in seinen kritischen Betrachtungen wird Shaw oft lyrischer als in den Tragödien.

Aber auch das Drama der Gegenwart steht unter dem Zeichen der Lyrik. Nicht so, glücklicherweise, daß an eine sentimentale Erweichung zu denken wäre, wie etwa in dem von Hebbel herb verspotteten Nibelungendrama des Lyrikers Geibel; oder an die übeln rührseligen Partien gewisser Volksstücke. Sondern dies ist gemeint, daß der dramatische Prozeß selbst sich nach lyrischen Gesetzen abspielt statt nach dramatischen. Man mag den Begriff der „Handlung" noch so sehr aus dem Äußerlichen in das Innere übertragen — was dem Geist unserer antipathetischen Zeit ganz gewiß entspricht —, dies bleibt wohl nach der Erfahrung aller Dramaturgen unverrückbar die Eigenheit des Dramas: daß aus einer bestimmten Situation sich andere ergeben bis zu einer letzten hin, über die eben eine weitere Wandlung nicht mehr möglich ist. Eine Situation ist die gegenseitige Lage mehrerer Persönlichkeiten; sie verändert sich durch deren Bewegungen, und wenn es eben auch nur innerliche wären: zwischen zwei Menschen, die unbeweglich nebeneinander auf dem Sofa sitzen, kann eine Tragödie voller Peripetien sich abspielen. Eine jede noch so leise dramatische Entwicklung setzt also das voraus, was wir einen Konflikt nennen, denn dies eben ist nichts anderes als eine Störung in der Gleichgewichtslage jener Figuren, die nach statischen Gesetzen zur Wiederherstellung des Gleichgewichts drängt und nötigt. Sagt nun ein hochstehender moderner Dramatiker, Gerhart Hauptmann, er wolle nicht Konflikte geben, sondern Komplexe, so heißt das eben aus dem Begriff des Dramas seine Seele ausschalten; die Notwendigkeit der (äußeren oder inneren) Handlung. Auf eine zeitliche Folge inhaltlich verschiedener Szenen ist das Drama nun einmal angelegt. Beseitigt man den „Konflikt", so entsteht eins von zwei Dingen: entweder ein bloßes „Zustandsgemälde", eine in lebende Bilder aufgelöste Beschreibung, das heißt eine epische Aufgabe auf der Bühne mit weniger geeigneten Mitteln gelöst; oder eine bloße Folge von Stimmungen als Darstellung typischer

Seelenzustände, das heißt eine lyrische Aufgabe mit noch weniger geeigneten Mitteln gelöst. — Das beschreibende Drama hat Gerhart Hauptmann in den „Webern“ oder „Florian Geyer“ nur scheinbar angestrebt: in Wirklichkeit ist beidemal eine Folge von Handlungen vorhanden, die aus der Anfangssituation sich ergibt. Das lyrische Drama als eine Reihenfolge lyrischer Gemälde rückt dagegen in seiner neuesten Produktion bedenklich nahe. „Griselda“ hat die ganze Willkür unberechenbarer Stimmungen; es sind (fast wie in Wedekinds Mysterium „Franziska“) dramatisierte „freie Rhythmen“, während die Kunstform des Dramas ohne eine feste Komposition nun einmal nicht zu existieren vermag. Und „Gabriel Schillings Flucht“ ist der Versuch, die dramatische Motivierung auf das Hervorrufen verschiedener Stimmungen bei dem Helden zu beschränken; es ist ein Monolog mit Unterbrechungen.

Ganz gewiß weisen schon ältere Dramen auf diesen Weg, den nur die Doktrinäre des Antidoktrinarismus für ungefährlich halten können: jene Fanatiker der Gesetzlosigkeit, die in jeder Lockerung einer Form ein Glück sehen und nichts daraus lernen, daß Goethe und Schiller und Kleist und Ibsen alle von kühnen, revolutionär die Form zerbrechenden Anfängerstücken mit größerer Reife wieder zur strengeren Form heimgekehrt sind. Der „Tasso“ selbst könnte verwandt scheinen. Aber er ist ein Drama voll innerer Handlung, voll unaufhörlicher Verschiebung der Situationen; er ist ein Drama auch deshalb, weil er nicht bloß die Geschichte Tassos ist, sondern die Geschichte Tassos am Hofe zu Ferrara. Was aber würde sich ändern, wenn Gabriel Schilling nicht zu den anderen Flüchtlingen nach Fischmeisters Die fliehen würde? Er ist krank, er ist von den beiden Weibern „abgesponnen wie vom Spulrocken“, er ist nervös bis zur Neurasthenie; er könnte uns seine Beichte schreiben wie Theodor Storms Sterbender. Seine psychologische Reaktion besteht nur darin, daß seine Stimmung, die des Weltekels, beschleunigt zum Ende führt; das ist Lyrik, soweit es Poesie ist, nicht Drama.

Es käme aber vielleicht nicht allzuviel darauf an, wenn es eben ganz Poesie wäre. Aber die Zwiespältigkeit zerstört auch

diesen Ausweg. Es ist doch wieder nicht reine Lyrik, weil eben psychologische Reaktion angestrebt wird, weil Vorgänge auf der Bühne als Ursache der Stimmungsfolge gelten sollen. Wie ein rein lyrisches Drama in dem oben ausgeführten Sinne aussieht, lehrt das Beispiel Maeterlincks.

Das Drama namentlich des früheren (und größeren) Maeterlinck ist rein lyrisch. Gegeben ist als Anfang nicht eine bestimmte Situation — sondern eine bestimmte Stimmung; oder vielmehr die Situation eben nur als Mittel, diese Stimmung zu erwecken. Was hinzutritt, ist ein Mindestmaß von äußerem Geschehen. Bei Hauptmann wird der Stein fast regelmäßig durch die Ankunft neuer Personen ins Rollen gebracht, bei Maeterlinck durch irgendeinen Stimmungsreiz, der die Gestalten selbst über ihre Gefühle klarer werden läßt. Deshalb diese starke Entfaltung atmosphärischer Vorgänge, Regen, Sturm, Gewitter, Nachtfinsternis; deshalb die in ihrer Monotonie so unendlich aufreizende Form jener berühmten leisen Fragen und Antworten:

Willst du mir den Schlüssel geben? ...
Ihn dir geben? ... Wozu? ...
Ich möchte ihn, bis ich abreise, aufheben ...
Wozu denn, Aglavaine?

Oder die Wiederholungen:

Hier, Aglavaine ... Mir liegt nichts daran ...
... Er ist schwer, Aglavaine ...
Ja, er ist wirklich schwer, Selysette ...

Gewiß, es geschieht bei Maeterlinck sogar gar nicht wenig, und Schwerstes dazu, Mord und Selbstmord und Greuel des Folterns. Aber sie stehen im Dienst der Stimmung und nicht, wie etwa in „Macbeth“ oder in „Wallensteins Tod“, die Stimmung im Dienst der Handlung. Maeterlincks Dramen — bis er in „Monna Vanna“ die Stimmung für die Sensation opferte — sind Seelengemälde, in denen die Handlung nur der Offenbarung, nicht der Motivierung der Stimmungen dient. Sind sie aber insofern lyrischer als „Gabriel Schillings Flucht“, so haben sie dennoch mehr Anrecht auf die Bühne als dies Monodrama — denn die Stimmungen sind bei Maeterlinck in der Situation be-

gründet: Pelleas und Meliſande, Meleander und Aglavaine und Selyſette bedingen ſich gegenſeitig, genau ſo wie Othello, Desdemona und Jago, wie Penthesilea und Achilleus ſich gegenſeitig bedingen. Wenn aber Gabriel Schilling auf der Inſel niemand träfe, er wäre doch verloren. Ein „Komplex“ iſt bei dem belgiſchen Dichter lebendiger als hier bei dem deutſchen vorhanden; und mit ihm iſt der Konflikt gegeben: die Störung des ſeeliſchen Gleichgewichts. Es iſt der gleiche Unterſchied wie etwa zwiſchen den „Wahlverwandtſchaften“, wo aus der Begegnung dieſer vier Perſonen ihr Schickſal erfließt, und „Wilhelm Meiſter“, wo die Entwicklung der höheren Pubertät ohne Philinen und ſogar ohne Mignon ſich kaum anders vollziehen würde.

Nun iſt es aber klar, daß dies neue lyriſche Drama, dies Drama, ſagen wir deutlicher, der lyriſchen Entfaltung, ſchon längſt vorbereitet war. Im „Taſſo“, ſo gewiß er ein echtes Drama iſt, finden wir mehr Stimmungsmalerei, Lyrik, Monolog als ſonſt in dem Drama jener Zeit; und manches davon iſt auf die Künſtlerdramen der Folgezeit übergegangen, auch auf Grillparzers „Sappho“ — gerade auf Künſtlerdramen, denn der Künſtler vor allem iſt ja nicht nur der Stimmungsmenſch, ſondern der Menſch, für den die Stimmung Schickſal werden kann. Hat doch noch Wedekind in ſeinem witzigen „Kammerſänger“ dieſe tragikomiſche Bedeutung der Stimmung für den Künſtler zum Beweggrund der Handlung gemacht! — Aber die Entwicklung, d. h. die Verſchiebung in der Situation, in den gegenſeitigen Beziehungen blieb. Hier trat die große Wandlung erſt mit Ibſen ein. Der große Dramatiker, von dem eine neue Ära der dramatiſchen Kunſt datiert, kam gerade aus ſeiner ganz und gar für dieſe Gattung prädeſtinierten Anlage zu der Neuerung. Iſt ſein Drama, wie wirklich oft, nur fünfter Akt, ſo heißt das eben: ihn intereſſiert nur das Abrollen der Veränderungen, die Wiederherſtellung des Gleichgewichts (und ſei es in der letzten Ruhelage: im Tod, wie für Rosmer), nicht ihre Vorbereitung. Iſt das europäiſche und zumal das germaniſche Drama, wie wir ſchon anzuführen hatten, in hohem Grade epiſch, ſo hat Ibſen dieſe Verwandtſchaft mit dem Epos mit kühner Hand abgeſchnitten. Freilich nicht, ohne

das Drama dafür der Lyrik zu nähern, der es ja auch im Altertum benachbart war. Das eigentlich Dramatische ist beim Drama, was das eigentlich Historische in der Geschichte und das eigentlich Epische in der Erzählung ist: der Ausgang; alles andere ist Vorbereitung. Freilich — „vorbereitet sein ist alles" . . .

Ibsen kommt aber zur Beseitigung der Vorgeschichte nicht bloß aus diesem dramatischen Lyrismus heraus, sondern auch weil seiner Natur die Ausgangsstimmung am nächsten liegt. Er ist ein gut Teil Lyriker, mehr noch im Drama als im Gedicht; aber Lyriker des Herbstes, des Winters — selten, wie in „Klein Eyolf", des Sommers und nur ganz einmal des Frühlings. Und seine Neigung zur dramatischen Lyrik steigert sich mit den Jahren. „Nora" ist lyrischer als die „Stützen der Gesellschaft"; „Die Gespenster" sind eine unheimliche Ballade; Hedwig in der „Wildente" ist voll lyrischer Weichheit der Zeichnung; die „Frau vom Meere" ist wieder eine dramatische Ballade, etwa von der Art von Goethes „Fischer". Dann tritt in „Hedda Gabler" das Lyrische wieder zurück, um den „Baumeister Solneß" ganz mit einer eigentümlichen Atmosphäre des Höhenrausches, des Schwindelgefühls fast physiologisch zu erfüllen. „Klein Eyolf" ist eine Ballade mit dem volkstümlichen Refrain: „Dort schwimmt die Krücke!", deren Bedeutung für das Stück William Archer feinsinnig hervorgehoben hat; „John Gabriel Borkman" hat die Lyrik des Wintereises, der Schlittenfahrt, des Bergsteigens, und der „Epilog" ist ein lyrisch-dramatischer Monolog des Dichters, der nun selbst im fünften Akt steht und von seinen Gestalten seine seelische Struktur aufdecken läßt . . .

Was bedeutet es aber, wenn wir die „Gespenster", die „Frau vom Meere", „Klein Eyolf" Balladen nennen, da wir doch ihre dramatische Kraft gewiß nicht bestreiten? Wir meinen nicht, was wir ja gerade verneint haben, daß sie episch seien — auch die Ballade ist nicht rein episch, denn sie baut sich in großen Sätzen auf, in getrennten Akten, und ist dem Drama so nahe verwandt wie die Anekdote mit der langsamen Vorbereitung *eines* Effektes der Novelle. Die Ballade, könnten wir definieren, ist die Erzählung von einer bedeutenden Handlung mit Annäherung an die

dramatische Technik und mit starkem lyrischen Stimmungsgehalt. Wir sahen sie ja zur geheimen Hauptform der neueren Lyrik werden — und auch hier mit Streichen der „Vorgeschichte". Das Lyrische, das in der Wirkung einer starken Handlung auf den Täter und auf die Betroffenen liegt, nimmt Ibsen in sein Drama herüber. Daher hat er so viel Atmosphäre; nirgends die Atelierbeleuchtung der herkömmlichen Dramen, überall eine breite Luftschicht zwischen uns und den Figuren, zwischen den Figuren selbst. Das Drama Ibsens bedeutet eine neue Kunstform, soviel er auch — wir dürfen es ja nicht leugnen! — sogar von Sardou gelernt hat, und so gewiß auch die deutsche Entwicklung des Problemdramas für ihn nicht verloren war, und so unzweifelhaft, noch nicht genügend bei dem „Europäer" Ibsen gewürdigt, einheimische Tradition mitgebaut hat — wer auch nur die echte dänische Interieurmalerei im Auge hat, wird das nicht bezweifeln. (Sie malt oft das „Puppenheim", aber sie stellte die Figuren in den Raum, als für unsere Genremaler der Raum noch eine bloße Denkform war.) Er schuf eine neue Form des Dramas, weil er dasjenige Maß von Lyrik, das diese Form nicht entbehren kann (sonst wird sie eine rasselnde Staatsaktion, wie öfters bei Wildenbruch, oder ein Rechenexempel, wie die Romantiker und sogar Schiller von „Emilia Galotti" meinten, die doch lyrischer Stimmungen nicht ermangelt), aus den Reden der Figuren in die Atmosphäre zu verlegen wußte. Auch dies nicht als der erste: Grillparzers „Libussa" und sogar Georg Büchners realistisches Fragment „Wozzek" zeigen die gleiche Kunst; er aber zuerst verflocht das auf das engste mit der ganzen Technik und dem ganzen Stil seiner Tragödie.

Lyrisch ist auch jene Stimmung banger Erwartung des Wunders, die über Björnsons größtem Werk, dem Drama „Über unsere Kraft", liegt — eine Atmosphäre der bangen, hoffenden Verzagtheit wie über dem „König Ödipus", des am meisten lyrischen unter den attischen Tragikern. Und Tolstois „Macht der Finsternis" ist ein analytisches Seelengemälde wie die Maeterlincks, wenn auch mit ungleich herberen und derberen Mitteln gezeichnet. Was aber hat sonst das Ausland in dem letzten

Menschenalter für das Drama geleistet? Frankreich gab routinierte Gesellschaftsdramen, deren keines der Weltliteratur einen neuen Stein zufügte, so „interessant“ auch Hervieux und de Curel und Henri Becque sein mögen; aber es genügt nicht, interessant zu sein. Und die Heimat Shakespeares? Seit dem wunderschönen antikisierend-modernen und durch und durch lyrischen Drama „Atalanta in Calydon“ Swinburnes hat es „Stücke für das Publikum“ geliefert; sie haben ihren Lohn dahin.

Nur Ein Name ist noch für die dramatische Weltliteratur der Gegenwart zu nennen, wieder ein nordischer: der Strindbergs. d'Annunzio hat seine virtuose Wortkunst auch hier gepflegt, der Spanier Echegaray mit einem geistreichen Intrigendrama einen Augenblick lang die Aufmerksamkeit der Theaterenthusiasten erregt; aber was in der neueren Dramatik für die Entwicklung der Weltliteratur Bedeutung hat, kam vom Norden.

Ibsens Einfluß war bei uns am stärksten, obgleich selbst das spröde Frankreich sich ihm nicht ganz versagte. Vor allem ist unser bedeutendster Dramatiker selbst sein dankbarer und eben deshalb selbständiger Schüler. Die Zustandsmalerei hat Hauptmann immer, und mehr noch und mehr um ihrer selbst willen als der Dichter der „Frau vom Meere“, geliebt; und um seiner Beschränkung auf die Katastrophe willen haben wir sein Drama des ersten Stils — bis zur „Rose Bernd“ hin — das „Drama des reifen Zustands“ genannt: ein Drama, das eine aufs höchste gespannte Situation zeigt, die durch jede Berührung zur Explosion gebracht werden muß. Dies ist die Kunstform dieses charakteristischen dramatischen Typus, den „Vor Sonnenaufgang“, das „Friedensfest“, „Einsame Menschen“, aber auch „Die Weber“ und der „Florian Geyer“ klassisch darstellen. Eine Gruppe von Personen sind in enge und unlösliche Beziehungen verstrickt; ein Bote aus der Außenwelt scheint noch einmal die Möglichkeit einer Lösung zu eröffnen, aber indem die Gebundenen sich regen, schnüren sie nur sich selbst den Hals zu. Die Gestalten sind realistisch und plastisch gebildet, doch aber nicht mit der vollen Rundung Ibsenscher Figuren, sondern mehr im Hautrelief in ihren gegenseitigen Beziehungen; welche Typen sie darstellen, wird

später zu erörtern sein. Während bei Ibsen die Katastrophe durch irgendeine Handlung beschleunigt und meist durch irgendein Symbol ausgedrückt wird — der Brand in den „Gespenstern", die Zerstörung des Manuskripts in „Hedda Gabler" —, vollzieht sie sich bei Hauptmann mehr durch Auseinandersetzungen (die freilich in Ibsens vierten Akten auch nie fehlen); nur die „Weber" und der „Biberpelz" verlegen die eigentliche Entwicklung in die Handlung — der im äußeren Sinn an Handlung so reiche „Florian Geyer" nicht. Hauptmanns Absicht ist darauf gerichtet, eine Anzahl lebensvoller Figuren so vor uns zu bewegen, daß in uns der Eindruck eines rhythmisch bewegten Reliefs (das Mänadenrelief im „Kollegen Crampton"!) zurückbleibt; die Reden so erklingen zu lassen, daß sie sich (wie auch äußerlich in den übrigens so schwachen „Jungfern von Bischofsberg") am Schluß in einer Melodie, einem Ruf, einem Aufschrei („Was muß die gelitten haben!" als letztes Wort in „Rose Bernd") gleichsam summiert. Hierin liegt auch für die Komposition das Plastische in der Kunst des früheren Bildhauers Gerhart Hauptmann: alle Teile sollen zu einer Gesamtwirkung sich zusammenrunden. — Das Lyrische tritt vor allem in dem Genrebildlichen vieler Szenen hervor, vergeblich unter die szenischen Bemerkungen versteckt (die Bienenszene der „Einsamen Menschen"!), aber auch in der Neigung, einer gemütsvollen Einzelgestalt — z. B. der Gattin des Gutsbesitzers in „Rose Bernd", auch der Mutter im „Friedensfest" — die Vermittlung der Empfindungen des Dichters in ähnlicher Weise zu übermitteln, wie im französischen Drama der Räsoneur die Handlung geistreich zu kommentieren hat. Hauptmann selbst hat in der Regel einen einheitlichen Ton festgehalten, auch wo er an die Tragikomödie streift wie im „Crampton" und (viel bedeutender) im „Michael Kramer". Ein durchaus geistreiches Lustspiel, den „Biberpelz", läßt er nur durch die Situationen wirken und enthält sich des Kommentars, der in der Fortsetzung, dem „Roten Hahn", doch nicht mehr ganz fehlt. — Eine Entwicklung der Charaktere fehlt lange ganz. Sie beginnt mit dem durch den Niederbruch seiner Stimmung ganz veränderten „Glockengießer", hebt sich zu psychologischer Charakterentwicklung im „Fuhrmann Henschel", dem

„Armen Heinrich“ und der „Rose Bernd“ und mißglückt in dem tief angelegten „Michael Kramer“.

Hauptmanns spätere Dramen zeigen eine Unsicherheit, die auf äußere Mißerfolge allein zurückzuführen beleidigende Oberflächlichkeit wäre. Das musikalisch-rhythmische Element gewinnt, wie schon in der „Versunkenen Glocke“, in „Pippa“ die Oberhand; aber auch das breite Nebeneinander des „Komplexes“ in den „Ratten“ — keine Tragikomödie, sondern eine Tragödie und eine Komödie nebeneinander, wie man treffend gesagt hat — bedeutet wohl die Tendenz auf breitere Orchestrierung, vom Relief zur Vollplastik, von der dramatischen Abrundung auf eine illusionistische Uferlosigkeit. Besonders charakteristisch aber schien uns die rein lyrische Technik in „Gabriel Schillings Flucht“ — auch dies ein „Drama des reifen Zustandes“, in dem aber keinerlei seelische Entfaltung vorhanden ist (wie so meisterhaft im „Friedensfest“ und „Michael Kramer“ — Entfaltung, nicht fortschreitende Entwicklung!), sondern nur noch lyrisches Austönen.

So erwächst bei Hauptmann jetzt aus der Situation die Stimmung mit solcher Macht, daß er sich selbst darin verfängt, wie in „Griselda“, in „Gabriel Schilling“, noch deutlicher in „Kaiser Karls Geisel“. Er fängt wie Ibsen an und endet in Maeterlinck, in diesen Dramen wenigstens. Daher wirken sie so stillos, so viel Bedeutendes und Schönes auch vor allem „Pippa“ noch enthält. (Man vergleiche es nur mit Dehmels „Michel Michael“, gleichfalls einem politisch-symbolischen Zauberstück, das doch neben der Poesie der „Pippa“ wie eine Aufführung des ganzen „Sommernachtstraums“ durch Peter Squentz und seine Freunde wirkt!) Viel einheitlicher wirken die, die ganz im Bannkreis des lyrischen Dramas geblieben sind, selbst wenn sie an sich viel weniger zu sagen haben. Von der Stimmung, die sich in Personen und Handlung auflöst, geht Max Halbes ergreifendes Drama „Jugend“ aus, das eben deshalb nur einen Zufallsschluß findet; auch seine „Mutter Erde“, oder Hartlebens nur allzu effektvoller „Rosenmontag“ gehören hierher. Vor allem aber sind es die Wiener, die die Musik ihrer heimatlichen Atmosphäre überall mit sich tragen und eine poetische Stimmung der Unruhe, die diese Heimat

weder ertragen noch entbehren kann. Eine eigene Stimmung ist es, die ihre Dramen erfüllt — und, wie wir noch zu zeigen haben ihre Romane. — Die Angst, das Leben verloren zu haben, scheint wie ein Alp auf ihnen zu lasten. Nicht die Furcht vor dem Tode, denn er ist ein Erlebnis. Aber die Furcht vor dem Altern, die sogar Hofmannsthals Operntext zum „Rosenkavalier" poetische Seiten schenkt; denn das Alter stirbt dem Genuß ab, stirbt dem Erleben ab. Über ihnen lastet die schwüle Stimmung einer Katastrophe, die all das Wundervolle vernichten könnte, zu dessen Genuß eine alte Kulturtradition sie erzogen und reichste Begabung sie befähigt hatte. Diese Stimmung wird Drama, wenn all die begehrenden und zagenden und tröstenden und verurteilenden Stimmen des Innern sich in poetisch erschaute Gestalten verdichten: in Hofmannsthals „Gestern", in Schnitzlers „Liebelei" — Anfängerstücke voll süßen Jugendbangens. Lyrisch bleibt Hofmannsthals Theater, mag es in unvergleichlich fließenden Versen das Bangen vor dem Tod („Madonna Dianora") schildern oder die Angst, nicht gelebt zu haben („Der Tor und der Tod"), oder mag es in der Angst die Würze des Lebens fühlen („Der Abenteurer und die Sängerin", ja auch „Das gerettete Venedig"). Diese Lebensangst verkörpert sich in der wunderbaren Figur des Kreon in seinem originellsten Werk, „Ödipus und die Sphinx", dem Drama von der Eroberung des Lebens — über dem doch die ungeheure Bangnis von Ödipus' weiterem Schicksal hängt. Bis den gereiften Mann eine milde, freundliche Güte auf viele Buntheit des Lebens verzichten lehrt („Christinas Heimreise", bei aller „Biedermeierei" des Schlusses nicht unwürdig, auf der Szene des „Abenteurers" zu spielen; und die Erneuerung des Mysteriums „Jedermann").

Schnitzler steht der Prosa näher, dem geistreichen Wort, dem Dialog, der Erzählung. Was für Hofmannsthal der „Abenteurer", ist für ihn der „Grüne Kakadu", ein Triumph des eigenen Stils, der Dichtung und Leben, Schein und Wirklichkeit ineinander übergehen läßt, nicht in romantischer Willkür, sondern weil die Nähe des Todes ja doch all unser Tun zum schattenhaften Spiel macht. Lyrisch aber stimmt auch ihn dies Bewußtsein des „Mitten wir

im Leben sind von dem Tod umfangen"; darauf deuten schon diese symbolischen Titel: „Der Schleier der Berenice", „Der einsame Weg", „Der Ruf des Lebens". Schnitzler ist neben Bahr wohl der geistreichste deutsche Schriftsteller unserer Zeit, und mag sein geistreiches Gespräch auch die Tiefe von Anatole France nicht erreichen — sein Anatol lebt dazu zu ausschließlich ein erotisches Leben —, so übertrifft es doch oft die Paradoxien Bernard Shaws, die manchmal nur die Kühnheit ihrer Trivialität so wirksam macht. Der große Reiz von Schnitzlers Dramen, besonders der kleineren, liegt vor allem in dieser Kunst des Dialogs, in dem nicht einfach (wie so oft in französischen Lustspielen) fertige Pfeile von beliebigen Schützen abgeschnellt werden, sondern in dem wirklich das Gespräch zum Austausch von geistreich formulierten Erfahrungen führt, die in den Persönlichkeiten der Sprechenden begründet sind. Die Handlung aber freilich wird oft so künstlich („Der Ruf des Lebens") oder so unwahrscheinlich („Das weite Land") geführt, daß der Dialog als ihr eigentlicher Zweck erscheint. Es sind dramatisierte Novelletten, öfters durch Handlung unterbrochene Gespräche; aber im Mittelpunkt steht immer eine deutlich erschaute Figur, ein problematischer Held, der sich vielleicht auch „mit Taten schminkt", wie der Medardus jenes merkwürdigen Dramas, das von der Luft altwienerischer Lebensfreude so stark erfüllt ist, daß man das Sterben kaum anders auffaßt als den Abschied von Wien...

Das Drama Schnitzlers hat die geistige Auseinandersetzung der Figuren zum Zweck, die Intrige, meist erotischer Natur, zum Mittel; es drängt die Lyrik gern zurück, wie geistreiche Leute sentimental zu werden fürchten; aber es erreicht auch nur selten (wie im „Grünen Kakadu" und allenfalls „Freiwild") die Schlagkraft des eigentlichen Dramas. Eine psychologische Entwicklung der gegebenen Voraussetzungen gelingt ihm am ersten, wo diese am kühnsten sind, wo er mit den Gestalten wirklich wie mit Marionetten umzugehen wagt („Der tapfere Cassian", „Komtesse Mizzi"), weil er eben der Handlung zu gern mit einer geistreichen Pointe ausweicht („Professor Bernhardi").

Eine tiefe Fülle von lyrischer Stimmung ist dagegen über Beer-Hofmanns „Grafen von Charolais" ergossen; ein Drama

von erschütterndem Reichtum der Einzelmomente, in dem aber der springende Punkt, der Fall der jungen Frau, trotz alles Stimmungszaubers der alle Sinnenreize aufpeitschenden Nacht unwahrscheinlich bleibt.

In der Stimmung schwelgend oder im Geist, verlieren so diese hochbegabten Dichter das Gefühl für jene psychologische Strenge, die das Drama mit dem Märchen teilt: wenn der tapfere Held sich feige zeigt, fühlt sich hier wie dort der Hörer betrogen. Aber eine Philosophie, die nicht mehr an das Ich glaubt, und eine Tatenscheu, die von jeder Handlung eine Störung der Stimmung befürchtet, sind für ein dramatisches Drama schwerlich der beste Boden. Und so wird das Drama denn auch am anderen Ende gesucht: in der völligen Beseitigung aller Lyrik; lediglich als Charakterentfaltung ohne dramatisches Ziel.

Strindbergs „Vater" und „Fräulein Julie" sind zunächst Tendenzdramen; beide im Kampf gegen den „Feminismus" — in jenem Kampf, den jetzt mit anderer Kriegführung Shaw aufgenommen hat. Rein technisch aber sind es dramatisierte Gedankenentwicklungen, wie Maeterlincks Dramen Stimmungsentwicklungen sind; und seine Figuren sind nicht sowohl (wie man gesagt hat) abstrakte Typen, als vielmehr menschgewordene Gedanken. Der „Vater" ist nicht der abstrakte Vater (den man viel eher in Balzacs Romanen finden kann), sondern die Verkörperung des Gedankens: „Der Mann muß sich gegen das Weib behaupten." Dieser Gedanke ist in Strindberg aufgestiegen und Tag für Tag wiedergekehrt, wie etwa die Stimmung des „Liebesabschieds" in Schnitzler; wie diese in Anatol, hat jener sich in dem „Vater" verdichtet. „Fräulein Julie" ist nicht die Sinnlichkeit — das ist viel eher die Schwester in Hofmannsthals „Elektra", oder die Lulu in Wedekinds „Erdgeist" —, sie ist der Gedanke: „Ich darf nicht sterben, ohne die Liebe kennen gelernt zu haben." Jede Gestalt Strindbergs ist eine fixe Idee, die aber wie ein Dämon in einen wirklichen Menschen gefahren ist und ihn bewegt, aus ihm spricht, sich aus ihm nicht vertreiben läßt. Treten ihr andere solche Gestalten entgegen, so wird der Dialog, ja das ganze Drama zum dialektischen Prozeß, zur blinkenden und funkelnden Selbst-

auseinandersetzung der Idee. Hierin hat Strindberg in Hebbel einen großen Vorgänger, der aber doch nicht so ausschließlich von dem Gedankenmäßigen der Auseinandersetzung beherrscht wurde. Strindbergs Drama ist wie Schnitzlers fast nur Dialog, und was geschieht, geschieht auch hier nur des Gesprächs willen; aber wenn bei anderen Dramatikern das Gespräch die Charaktere beleuchten soll, ist es hier Selbstzweck. Das Ringen zweier Intelligenzen bleibt immer die Grundform auch in seinen historischen Dramen; dem Trieb liegen Prinzipien zugrunde, und selbst Königin Christine ist launenhaft mehr aus Prinzip, als weil es ihr Charakter wäre.

Hat aber Strindberg in den Dienst dieses merkwürdigen, rein seelischen Dramas, das sich irgendwelcher historischer oder sozialer Kostüme nur zur ersten Anregung bedient, ein leidenschaftliches Ringen und eine gewaltige Sehnsucht nach Erkenntnis zu stellen, ist er eine Natur, deren innerer Maßstab alles vergrößert, wie die der meisten anderen alles verkleinert, so offenbaren sich die Gefahren der „Dramenpsychologie ohne Seele“ ganz erst da, wo nichts groß ist, als der Trieb zum Verkleinern.

Soll man bei dem Drama Wedekinds von Weltanschauung sprechen? Sie bestände doch nur darin, daß die Welt von hinten angesehen wird. Von Kunstprinzipien? Sie bestehen darin, daß alles erlaubt ist, was nicht gefällt. Von Stimmung? Es gibt nur die erotische, und sie in der gröbsten Form. Aber von Charakterzeichnung darf man sprechen.

Wedekind verfährt, ich kann es nur mit einem ihm selbst geläufigen Gleichnis sagen, wie ein Zirkusdirektor. Er hat tüchtige Kräfte, Akrobaten (auch der Gefühle), Clowns (auch mit ernsten Mienen), einen Herkules (der die ganze Welt aus den Angeln hebt), eine spröde oder begehrliche Primadonna, die alle Akteurs in sich verliebt macht. Hieraus läßt sich ein abwechslungsreiches Programm für eine den Abend füllende Vorstellung gestalten; und als der Direktor noch selbst an Folgerichtigkeit glaubte, auch eine erschütternde Kindertragödie („Frühlings Erwachen“); aber versteht man unter einem Drama ein Kunstwerk, so wird man diese Szenenmischungen kaum noch so benennen dürfen. — Was aber ergreift an diesen rohen Improvisationen in steifstem Papier-

deutsch und mit den billigsten Knalleffekten? Der Autor. Er ist es wirklich selbst, dessen Sehnsucht, sich zum Künstler zu bilden, uns zur Tragödie wird; das Drama Wedekinds ist die erschütternde Künstlertragödie der „Halbgesegneten", wie sie Annette v. Droste nannte; die Selbstdarstellung des altmodischen Tendenzproblematikers, der die Zeit zur künstlerischen Durchbildung seines Selbst verloren hat und mit bitterem Spott sich seine Sehnsucht wegtrösten will. Und so nähert sich dies gänzlich unlyrische Drama von der anderen Seite wieder dem lyrischen Monologdrama.

Während so gewaltige und neue Strömungen durch das Drama unserer Tage gehen, zeigen sich auch mit geringerer Erschütterung der alten Form noch starke Begabungen in Deutschland tätig. Wildenbruch zwar, der das Drama Kleists veräußerlichte, oder Sudermann, der das französische Problemdrama nur recht selten („Fritzchen") verinnerlichte, brauchen wir nur zu nennen, wenn auch Wildenbruch als edler freier Anwalt deutschen Wesens, Sudermann aber als unser geschicktester Theatraliker in Europa und Amerika besser bekannt sind, als größere Talente. Aber wir dürfen, gerade weil wir die deutsche Bühne für die Versuchsbühne Europas halten, die tiefgehenden Versuche Paul Ernsts nicht vergessen, das Drama wieder ganz auf sein Wesen zurückzuführen: eben auf die psychologisch notwendige Entwicklung eines gegebenen Konflikts; auch nicht die kräftige, in der kühnen Mischung von Humor und Tragik bedeutsame Aufnahme der alten Volksdramatik durch Karl Schönherr, der freilich die psychologische Tiefe seines Vorgängers Anzengruber nicht besitzt, wohl aber mehr als ein anderer in „Glaube und Heimat" und der ungleich bedeutenderen bäuerlichen Tragödie „Erde" von der Bedeutung eines großen Rhythmus in der dramatischen Komposition Zeugnis ablegt. Und welcher Reichtum dramatischer Hoffnungen noch in Deutschland bleibt, das zeigt das Drama Herbert Eulenbergs: in der Kunstform ein Drama alten Stils, Entwicklung des durch eine bestimmte Konfiguration von Charakteren gegebenen Konflikts; in der Sprache an Shakespeares Reichtum genährt, aber mit einer ganz eigenen süßen lyrischen Fülle ausgestattet, wie sie der Größte der Dramatiker uns etwa in „Wie es euch gefällt" aus-

schüttet; in der „Weltanschauung“ von einer strengen Verachtung aller Weltläufigkeit und einem nach neuen Enttäuschungen dürstenden unbesiegbaren Idealismus seiner Helden. In dem Reichtum seines inneren Lebens — und der Gefahr einer Formlosigkeit durch das zu starke Leben der Einzelglieder; in der Unerschrockenheit der Verachtung für Geld und Erfolg — und der organischen Verbindung dramatischer Entwicklung mit lyrischer Entfaltung ist sein Drama vielleicht das deutscheste Drama der Gegenwart.

Wo aber ist in den anderen Kulturländern jetzt ein Drama, das auch nur in diesem Sinne national heißen dürfte? Paris hat noch Lustspiele, die so pariserisch sind, wie Schnitzlers Schauspiele wienerisch; aber national in höherem Sinne dürfte höchstens Ein glücklicher Griff genannt werden: Rostands „Cyrano de Bergerac“ mit seiner Vereinigung von Grazie und Pathos, von Satire und Idealismus, mit der bewundernswerten Sicherheit des Aufbaus und der unvergleichlichen Kunst der Verse. Aber nach seiner inneren Form bietet es nirgends Neues: es ist das Drama Victor Hugos, nur psychologisch verfeinert und in der Stimmung vertieft. Dagegen zeigt sein „Chantecler“ bei aller Virtuosenhaftigkeit in Menschenwitz und Tierstimmenkomik viel eher ein Neues: in der Ausbreitung der Lyrik könnte man Annäherung an deutsche Art erblicken, ja bei der zentralen Bedeutung des schönen „Sonnenliedes“ an jene dramatischen Melodien Hauptmanns erinnern. Aber auch dies würde nur beweisen, daß trotz aller Zersplitterung der Kräfte, trotz vielfacher Vernachlässigung — oder Überspannung der Kunstform gegenwärtig das deutsche Drama das einzige moderne ist: das einzige, in dem die poetischen Tendenzen der Weltliteratur Raum finden, und das einzige, das neben die Vereinzelten Maeterlinck, Rostand und (wenn man ihn zählen will!) d'Annunzio eine ganze Reihe von neuen und bedeutenden, interessanten und entwicklungsfähigen Begabungen zu stellen vermag.

Aber auch auf dem Gebiete des Romans stehen wir keineswegs ungünstig da.

Wie der Pariser Chemiker Wurtz gesagt hat, die Chemie sei eine rein französische Wissenschaft, so konnte man lange fast

behaupten, der Roman sei eine ganz französische Kunstgattung. Zwar England hat sich das Recht selbständiger Entwicklung des Romans im achtzehnten Jahrhundert nicht nehmen lassen, aber das übrige Europa, und Deutschland vor allem, blieb von dem französischen Roman fast ganz abhängig — oder emanzipierte sich nur eine Weile, um den englischen nachzuahmen. Zweimal besonders ist der französische Roman zur Voraussetzung und Grundlage des deutschen geworden: ohne ihn wäre weder die erste noch die zweite Blütezeit des deutschen Romans denkbar, denn der höfische Versroman des Gottfried und Wolfram folgt französischen Mustern, sogut wie „Werthers Leiden" von Rousseaus „Neuer Heloise" abhängig sind. Aber auch die Nachblüte des deutschen Romans im „jungdeutschen Roman" beruht auf einer Anpassung an den Eugène Sues. Zum letztenmal hat dann vor einem Vierteljahrhundert Zola einen starken Eindruck gemacht, während andere neuere Meister der französischen Romankunst, Beyle-Stendhal, Mérimée, Flaubert, die Goncourt, im Grunde sogar Balzac, mehr von Kennern gelobt als von Dichtern nachgeahmt wurden.

Der französische Roman ist immer eine psychologisch geordnete Folge von Abenteuern gewesen; doch lag später das Hauptgewicht auf der „psychologischen Folge", und schon in der Zeit Ludwigs XIV. ist „La princesse de Clèves" eine an Abenteuern arme Seelengeschichte, eine Vordeutung auf die „états d'âme" der Bourget und Genossen im neunzehnten Jahrhundert. Aber der alte Versroman war episch: er ging von der Gesamtanschauung einer heroisch bewegten Zeit aus; der Roman des achtzehnten Jahrhunderts war ganz Roman: Darstellung eines individuellen (wenn auch typisch aufgefaßten) Schicksals. Endlich Zolas große Romanreihe suchte beides zu vereinigen und aus der Gesamtanschauung des zweiten Kaiserreichs (das wir freilich eine „heroisch bewegte" Zeit nicht nennen wollen, wenn auch eine bewegte) individuelle Lebensläufe herauszulösen. Aber auch in dem kunstloseren Roman eines Dumas und in dem englischen Meistern nachgebildeten eines Victor Hugo macht sich neben der Abwendung von feinerer Psychologie eine Richtung auf das Epische bemerkbar, die nicht bloß in der Buntheit der Abenteuer, sondern vor allem eben wieder

in der geschlossenen Gesamtanschauung von Mittelalter oder Reformationszeit zu suchen ist.

Wir sahen schon, daß diese Richtung auf das Epische auch von dem neueren Roman Deutschlands eingeschlagen worden ist und mit sicherer Technik; sahen auch, wie der Norden hier wie im Drama vorangeht und vor allem Selma Lagerlöf den Zeitgenossen erst wieder die Vorstellung epischen Stils im Roman gibt. Neben ihr ist in beträchtlichem Abstand Heidenstam (mit seinen „Kriegern Karls XII.") zu nennen, während Strindberg auch hier die Gesamtauffassung in (freilich groß gedachte) „Historische Miniaturen" verzettelte. Neben diesem episch gearteten Roman, dem historischen Roman der Gegenwart, der romanhaften Epopöe des neuen Deutschen Reichs bei Frenssen, dem historischen Roman des „Risorgimento" bei Ricarda Huch, fanden wir den großen Rhythmus des Epos von Wassermann und Thomas Mann angestrebt, die Technik der alten Epiker von Wilhelm Schäfer aufgenommen.

Aber der Rhythmus braucht nicht die großen Wellen des Epos zu schlagen — kleinere, bewegtere Rhythmen machen den Roman gedichtmäßig; und erwächst das aus einer starken Stimmung, vor allem einer Naturstimmung, so wird der Roman bei Hermann Hesse oder Bernhard Kellermann und, mit geistreichem Dialog oder feinsinniger Betrachtung verbunden, bei dem Grafen Keyserling oder Irene Forbes-Mosse lyrisch. Dieser lyrische Roman ist wiederum vom Norden angeregt, wo Knut Hamsun, vor allem in „Pan", sein Klassiker wurde. Die lyrische Novelle aber hat am zartesten Jens Peter Jacobsen ausgebildet. Jetzt ist dieser feinste Stilkünstler seines Jahrhunderts in seiner Heimat in Ungnade gefallen; wie es in England ein „Muskelchristentum" gab, will man jetzt auf der Halbinsel ein Muskeldänentum und schämt sich der Zartheit des Dichters von „Frau Fönß". Wenn man heute mit einem Dänen von Jacobsen sprechen will, so meint er, es sei der große Bierbrauer gemeint, der freilich auch eine unvergleichliche Persönlichkeit ist; und die Neue Glyptothek in Kopenhagen wird die Statuensammlung und Gemäldegalerie in J. P. Jacobsens Romanen und Novellen wohl aufwiegen. Aber

es war eine ganz neue Kunst — eine neue Art der lyrischen Novelle, wie Maeterlincks Drama eine neue Art des lyrischen Dramas ist. Eichendorff, Mörike, Storm, Saar hatten uns längst lyrische Novellen geschenkt, und es waren kunstvolle und herzerfreuende Meisterwerke. Diese lyrische Novelle Deutschlands war selbst eine Neuschöpfung: die Novelle ist sonst fast menschenfeindlich, mindestens kühl; im Interesse an der Sache aufgehend, behält sie für den Menschen nicht viel übrig und gehört vor allem kühleren Naturen, Tieck (der bei aller glühenden Phantastik ein kühles Herz besaß), Mérimée, vielleicht auch Heyse. Bei menschlich lebhafter interessierten Erzählern wird die Novelle, wie bei Marie v. Ebner, leicht zum kurzen Roman, weil sie das Schicksal des Helden auch nach dem großen Abenteuer interessiert; und C. F. Meyers Novellen haben überwiegend diese Art: „Gustav Adolfs Page", „Die Leiden eines Knaben", gar „Die Hochzeit des Mönchs", „Die Richterin", „Die Versuchung des Pescara". Statt sich so zu verlängern, dehnt sich die lyrische Novelle gleichsam in die Höhe: sie hebt sich zum Gesang, steigert die Stimmung zu einem Gedicht. Die Rückverlegung des „Erlebnisses" mit der deutlichen Absicht der poetischen Stilisierung treffen wir auch hier: in der „Erinnerungsnovelle" Theodor Storms und Ferdinands v. Saar. — Ich wüßte nicht, daß diese spezifisch deutsche Form der lyrischen Novelle auch außerhalb unserer Sprachgrenzen lebte. Denn die lyrische Novelle Jacobsens ist eben etwas anderes. Es ist eine Erzählung, in der das überraschende, mit Spannung erwartete Ergebnis überhaupt kein „Abenteuer" ist, sondern eben wieder eine Stimmung, die überraschend erreicht wird. Zur Zeit der Pest in Bergamo beginnen sich alle Bande zu lösen; man verzweifelt an Gott, man kümmert sich nicht mehr um Christus. Da erscheint auf dem Markt ein Zug von Geißlern und zieht, von den Bürgern Alt-Bergamos verhöhnt, in die Kirche. Aber jene spotten fort und geben sich auch nicht gefangen, als die Gläubigen sich in wütender Andacht geißeln, daß das Blut spritzt. Da erhebt sich unter diesen ein Mönch und predigt: die Verdammnis und alle Höllenqual sei den Sündern gewiß; nicht dürften sie auf die Erlösung Christi bauen, denn als Jesus am

Kreuz sah, wie auch nicht Ein mitleidiges Auge auf seine Qual blickte, da riß er sich los vom Kreuze: „Es ist kein Mittler zwischen uns und Gott; es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben, es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben, es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben.“ Da packt plötzliche Todesangst die Verhärteten, und ein Schlächter, ein Gotteslästerer, drängt sich mit aufgehobenen drohenden Händen, blaß wie eine Leiche, vor und ruft: „Mönch, Mönch, gleich nagelst du ihn wieder ans Kreuz —“ Und der Mönch „sah auf diese verzerrten Gesichter, mit den dunklen Öffnungen des rufenden Mundes“ — und er lachte. — Dies ist das Abenteuer: der rasende Umschwung der Stimmung. Dies ist die lyrische Novelle J. P. Jacobsens, der den tiefsten Roman des neunzehnten Jahrhunderts schrieb: „Niels Lyhne“ und die originellste Frauenstudie: „Frau Marie Grubbe“. Auch er hat Bewunderer gefunden und Nachahmer, aber keine Nachfolger.

So haben Roman und Novelle sich in neuerer Zeit, wie das Drama, in entgegengesetzten Richtungen entwickelt: in der Richtung zum Epos und in der zum lyrischen Gedicht. Aber wie zwischen den Extremen die alte Art des Dramas bestehen blieb, so auch die alte Tradition des Romans. Und hier war die Tradition viel mächtiger, auch in Deutschland. Alle Formen dauerten fort: die des Goethischen Bildungsromans, die des romantischen Künstlerromans, des jungdeutschen Zeitromans, dessen Gefolgschaft die größte ist. Die psychologische Studie wird weniger gepflegt; dafür sind ältere Arten in Aufnahme gekommen. Den alten bunten englischen Abenteurerroman hat Anatole France geistreich und weise mit dem philosophischen Roman Voltaires amalgamiert, während Jakob Wassermann („Erwin Reiners Masken“) den Richardsons mit modernen Tendenzen verband. Der romantisch-jungdeutsche Gesprächsroman ward fast zum dramatischen Roman bei Schnitzler („Der Weg ins Freie“) und Helene Böhlau. Der Arbeitsroman der Freytag und Reuter, selber von Dickens miterzogen, ruht, wie alle soziale Dichtung; aber das uralte Märchen, das Spiel mit unmöglichen Voraussetzungen, hat sich in dem wissenschaftlichen Roman der Jules Verne, Kurd

Laßwitz, G. H. Wells innerhalb der ganzen Kulturwelt verjüngt.

Im Gegensatz zu der meist düsteren Lyrik ist der Roman unserer Tage überwiegend von optimistischer Stimmung getragen. Das aber ist fast das einzige, was über ihn Allgemeines ausgesagt werden kann. Denn gerade seine hoffnungsvollsten Tendenzen werden erst von wenigen gepflegt: jene, die auf die Ausbildung eines eigenen Stils, eines eigenen Rhythmus für den Roman abzielen. Der deutsche Roman beginnt jetzt erst ganz jene innere Formlosigkeit zu überwinden, die bei vielfacher Vollkommenheit seiner einzelnen Teile dem Ganzen fast immer eigen blieb und die völlig vielleicht nur in Goethes „Wahlverwandtschaften" überwunden worden ist.

Die Hoffnungen auf ein Erblühen des neuen großen deutschen Romans und auf seine dann endlich nicht mehr zu bestreitende Geltung in der Weltliteratur werden durch zwei Umstände erhöht. Inhaltlich zeigt sich ein tiefer, wagender Ernst, dem die größten Probleme für den Roman nicht zu groß sind. Nicht ein äußerliches Einkleiden religiöser oder philosophischer, politischer oder sozialer Tagesfragen „in das Modekleid des Romans" ist gemeint — denn was könnte dilettantischer sein? —, sondern die Überzeugung, daß die psychologische Entwicklung des Helden eben der unserer Zeit verwandt sein muß. Frenssen und das größte vaterländische Problem: wie die Söhne des neuen Deutschen Reiches sich in diese neue nationale Existenz einleben? Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint" und das größte religiöse Problem: wie weit ein wirkliches Nachleben und Nacherleben Christi dem gläubigen Gemüt heute möglich sei? — solche Themata hatte der Roman noch vor einer Generation seine Helden nur im Gespräch erörtern lassen; jetzt läßt er sie sie durchleben. Ebenso Probleme von beschränkterer, aber doch immerhin bedeutender Wichtigkeit: die Stellung der Gesellschaft zu dem Einzelnen, dem wahrhaft Einzelnen, wird das Lebensproblem von Jakob Wassermanns „Kaspar Hauser", der mit seinem Nebentitel „von der Trägheit des Herzens" eine symbolische Absicht so wenig verheimlicht, wie Schnitzlers „Weg ins Freie", der Roman des Wiener Juden.

Der andere Umstand, der unsere Hoffnung hebt, ist die große Vielseitigkeit der erzählenden Kunst in der Gegenwart. Es ist nicht so lange her, daß der Roman als ihre einzige literarische Form galt, und Georg Ebers hat sogar in der Novelle bloß eine Erholung von der Anstrengung am Roman sehen wollen — freilich hat er mit dieser Meinung Theodor Storms höchst berechtigten Zorn herausgefordert. Aber die Novelle hat sich erst vor hundert Jahren ihre angesehene Stellung neben dem Roman erobert; dann freilich hat sie es nach Goethe und Tieck mit Eichendorff und Mörike, Heyse und Storm, G. Keller und C. F. Meyer, Marie v. Ebner und Ferdinand v. Saar zu einer Kunsthöhe gebracht, wie der deutsche Roman sie noch nicht erreicht hat. In Frankreich war die Novelle eine seltenere, dann aber meisterlich gepflegte Gattung: ich brauche nur den Namen Prosper Mérimées zu nennen; während die englische Neigung zur Breite nicht bloß zufällig unter dem Namen „novel“ fast stets unseren „Roman“ barg. — Diese Blüte der Novelle scheint vorüber; die Short story einerseits, die größeren Gebilde andererseits graben ihr das Wasser ab, und fast nur in Wien hat diese (neben der ihr verwandten Anekdote) geselligste Form der Erzählung noch kräftig treibenden Boden. Denn während das Märchen und der Roman einen Erzähler unter lauschenden Hörern voraussetzen, scheint die Novelle bestimmt, reihum erzählt zu werden, wie bei Boccaccio, oder bei Chaucer, oder neuerdings in Wassermanns „Goldenem Spiegel“; und das entspricht österreichischer Lebhaftigkeit des wechselseitigen Gebens und Nehmens mehr als unserer norddeutschen Manier, das Amt des Erzählers immer nur Einem in der Gesellschaft zu verleihen. Doch genügt diese österreichische Novellenkunst, um neben dem Roman die Novelle in Ehren zu halten.

Und als eine dritte Form stellt sich neben beide die „Short story“, welcher fremde und mißverständliche Name leider zum offiziellen Kunstausdruck geworden ist. Sie ist die Lieblingsgattung nicht bloß der Schriftsteller, sondern auch der Theoretiker in Amerika; trotzdem wage ich von ihren Definitionen abzuweichen. Ich sehe in der „Short story“ eine „Romannovelle“: vom Ro-

mane hat sie das inhaltliche Moment, die psychologische Entwicklung mit ihren mindestens zwei Höhepunkten; von der Novelle die strenge Konzentration auf Vorbereitung und Ausarbeitung eben dieser Höhepunkte, zumal des letzten, der auch der höchste sein muß. Die Wortkargheit, mit der nach dem Gebot der amerikanischen Ästhetik jeder Satz zum Ziel gerichtet sein muß, folgt unmittelbar daraus. Sind nun auch gerade unter den berühmtesten Meisterstücken der Gattung einige, die wir einfach als Novellen bezeichnen würden, so sind doch die meisten durch jenes Merkmal der Entwicklung mit mehr als Einem Höhepunkt von der Novelle deutlich unterschieden; während wiederum der Roman gerade auf die Zwischenstadien der Höhepunkte, auf die eigentlichen Entwicklungsmomente, das Hauptgewicht legt: im Roman sind die Gipfel nur da, damit man das ganze Land überblicken kann.

Ich gebe ein Beispiel — eine der unzähligen virtuos erzählten Romannovellen aus einer amerikanischen Zeitschrift. Die schöne und kluge Tochter eines reichen Mannes hört ein Geräusch in ihrem Wohnzimmer — und findet, nähertretend, einen Einbrecher an ihrem Schubfach. Es wäre ihr ein leichtes, die Dienerschaft zu rufen; ja, nach einiger Zeit klopft diese, durch die Geräusche im Zimmer beunruhigt, an der Tür. Aber die junge Dame fühlt in dem Bewußtsein, dem Verbrecher ruhig entgegenzutreten, einen gefährlichen Stolz und beschwichtigt die Retter. Dies nun ist der erste Höhepunkt, wie sie durch ihre Vornehmheit den Einbrecher wirklich bändigt. Er geht auf ihre Reden ein; er scheint bereit, auf ihr freies Geleit hin zu entweichen. In einer Novelle täte er es; und das Abenteuer wäre beendet. Nicht so hier. In der Dame hat sich gleich neben jener gefährlichen Neugier das soziale Empfinden geregt. Sie greift in das Schubfach und reicht dem Verbrecher eine gefüllte Börse. Da flammt in ihm das perverse Ehrgefühl des Verbrechers auf: er will das Gold durch eigene „Arbeit" erwerben, das Geschenk, wie zart immer angeboten, beleidigt ihn — er schlägt die Unglückliche zu Boden und entkommt. — Hier, sieht man, liegt eine interessante seelische Entwicklung in dem Gemüt des mit merkwürdiger Objektivität gezeichneten Böse-

wichts vor; sie vollzieht sich von dem Augenblick, da er auf die Gedanken der Dame einzugehen bereit ist, bis zu dem, wo ihm das unmöglich wird. Der letzte Augenblick ist es aber doch eigentlich, um dessentwillen die Geschichte erzählt wird: wie das schöne, vornehme, kluge Mädchen durch ihre eigene edle Schuld das Opfer eines schändlichen, und doch dem Täter beinahe selbstverständlichen Verbrechens wird. Boccaccio hätte daraus eine einfache Novelle gemacht: „wie Donna Emilia, eine junge Dame von vornehmer Abkunft, durch ihren Edelsinn zum Opfer eines Räubers wurde;" und er hätte dann den ersten Höhepunkt abgetragen, um alle Wirkung auf den letzten zu sammeln.

Diese Gattung wurde gleichzeitig in zwei Ländern der Geselligkeit aufgebracht; ihre Erhebung zu wirklicher Stilkunst fällt trotz einigen vereinzelten (auch amerikanischen) Vorgänger doch vor allem Frankreich zu, und Maupassant ist als ihr Meister nie übertroffen worden. Bei Poe überwiegt doch das stoffliche Interesse noch zu sehr; und bei Bret Harte und Mark Twain, denen Glanzstücke gelangen, beweist die Häufigkeit minderwertiger Exemplare die Unsicherheit des Kunstverständnisses. Höher ist der Durchschnitt bei dem Russen Tschechow, bei Hermann Bang und anderen Dänen; während die höchstgelungenen Short stories wieder von diesen nicht erreicht werden. In Deutschland waren wir mit den Anfängen Omptedas und des schwankhaften, aber kunstverständigen Hartleben auf dem besten Wege. Aber da ist die unselige „Skizze" (oder gar „sketch") dazwischengekommen, die unfertige Kurzgeschichte, das Libretto zu einer Romannovelle; und so sind wir einstweilen in der Entwicklung einer besonders für die technische Erziehung wichtigen Gattung stecken geblieben.

Die kürzeste Form der Erzählung aber ist die Anekdote — von der Novelle nur dadurch geschieden, daß sie mehr der individuellen Psychologie dient, die Novelle der typischen; oder daß mehr die Beleuchtung eines interessanten Charakters (meist eines uns schon wohlbekannten, historischen) durch eine Tat oder ein Wort ihr Ziel ist, als das merkwürdige Abenteuer an sich. Die Anekdote soll keine selbständige Gattung sein: sie dient der Unterhaltung, der biographischen Charakteristik, der Wegkürzung im

Roman; aber auch sie ist eine pädagogisch wichtige Übung. Die Engländer schätzen sie sehr hoch und vergessen nicht, von einem Gentleman zu rühmen, wenn er a good talker ist; die Franzosen haben die Anekdote wie einen Kunstgegenstand zu polieren und solche Kleinodien zu sammeln immer wieder geliebt: A. W. Schlegels Liebling Chamfort ist eigentlich von literarischem Beruf Anekdotenerzähler. — Bei uns war die Anekdote selbst da noch unliterarisch, als man sie in der Geschichtsschreibung und der praktischen Psychologie fast abergläubisch überschätzte; um so erfreulicher, daß sie jetzt in Wilhelm Schäfer einen kunstvoll bewußten Pfleger gefunden hat.

Nur Eine Form der kürzeren Erzählung scheint nicht zu gedeihen: das Märchen. Verschwunden ist es nicht, sogar von manchem Dichter, wie Richard Dehmel, eifrig gepflegt; aber in diesen mühsamen Produkten künstlicher Willkür wird man die echte Stilform des Märchens so wenig wie in dem geistreichen Wirrwarr Clemens Brentanos finden können. Dennoch blüht das Märchen wieder auf; aber in einer eigentümlichen Form: als „wissenschaftliches Märchen". Das Märchen der Technik, von Jules Verne geistreich begründet, von Kurd Laßwitz philosophischer fortgeführt, von G. H. Wells mit praktischer Absicht vollendet, hat in drei Ländern charakteristisch verschiedene Vertretungen gefunden. Es ist in der Anlage wirklich genau, was das alte Märchen ist: logisches Fortspinnen einer nicht ernstlich geglaubten Voraussetzung bis zu überraschenden Konsequenzen; sein Ziel wie das des Märchens die Übung der Phantasie; seine Freude wie dort an humoristischen Nebenwirkungen.

So ist der Roman von einer großen Zahl von Nebenformen der Erzählungskunst umgeben. Während er aber Novelle, Short story, Anekdote, Märchen an Ernst des Inhalts und Poesie der Auffassung überragen soll, steht er doch selbst als der kleinere Bruder neben dem Epos, dem er nachstrebt, ohne es zu erreichen. Und dies ist nun wohl der wichtigste Zug in der gesamten literarischen Physiognomie der Gegenwart, daß das seit einem Jahrhundert totgesagte (und trotz der schönen Idylle „Hermann und Dorothea" und erst recht trotz Linggs „Völkerwanderung", Schacks

„Nächten des Orients“ und Harts „Lied der Menschheit“ so lange auch wirklich tote) Epos wieder lebendig wird! Zwar in Spittelers „Olympischem Frühling“ sehe ich nur einen Zyklus tiefgedachter, poetisch erschauter, geistreich ausgeführter mythologischer Erzählungen, „Paramythien“ nach Herders Ausdruck — die große Einheit der Handlung und vor allem der Anschauung fehlt dieser bunten neuen Argonautensage. Aber Nietzsches „Zarathustra“ ist ein Epos: ein Epos in seinem königlichen Stil, in der mythisch individuellen Hauptfigur, in der Geschlossenheit der Gesamtanschauung, in der Bedeutung des geschilderten Lebens und Kampfes.

Und zugleich ist es doch Lehrdichtung! Und so lebte denn auch die wieder?

Ich glaube es nicht. Im „Zarathustra“ zunächst ist die Lehrhaftigkeit durch das Epische aufgezehrt: die Lehre ist nicht etwas, was der Dichter dem Helden aufträgt, sondern sie ist das Wesen dieses Helden selbst. (Wobei es natürlich gleichgültig ist, wie man sich zu der Lehre selbst stellt; was nicht gesagt zu werden brauchte, herrschte in Deutschland nicht noch immer die Unsitte, aus dem Inhalt gegen oder für die Form Schlüsse zu ziehen.) Sonst aber hat sich die alte Lehrdichtung in die neuere Tendenzpoesie verwandelt, d. h. in den Vortrag irgendeiner bestimmten Ansicht über allgemeine Fragen in kunstähnlicher Form. Sie kann zur wirklichen Kunst werden, sobald zweierlei zusammentrifft: eine große (sei es nun politische, religiöse, soziale oder auch ästhetische) Spannung und Erregung der Zeit und ein ganz davon erfülltes starkes Talent. Dann entsteht Tendenzpoesie, und die Lyrik des Verstandes wird dann in den patriotischen Liedern der Arndt, Uhland, Schenkendorf, aber auch der Strachwitz, Herwegh, Geibel, und in den flammenden Flug- und Streitschriften der Luther, Lessing, Nietzsche hohe Kunst. — Aber neben Nietzsche, der doch auf einem anderen Blatt steht, hat nur noch Ein Agitator in neuerer Zeit es zu weltliterarischer Bedeutung gebracht: der Holländer Multatuli, dessen glänzende Empörungsrhetorik bald didaktisch oder satirisch, bald erzählend in der Form, einen Augenblick lang in besser gemeinten als gelungenen Übersetzungen die deutsche Jugend blendete, um nach einer stürmischen Überschätzung

bald wieder mehr, als seine Innerlichkeit und seine Kraft es verdiente, vergessen zu werden. — Doch ist nicht zu übersehen, daß die Neigung zur Lehrhaftigkeit selbst fast in allen hervorragenden Autoren der neueren Zeit steckt, in Ibsen wie in Marie v. Ebner, in Victor Hugo wie in Turgenjew; und daß besonders unter den Meistern der Prosa nicht wenig eigentliche Agitatoren von Natur sind: Carlyle, Ruskin, Dostojewski, Carducci, Björnson, Tolstoi; oder unter deutschen Schriftstellern der neueren Zeit: Fr. Th. Vischer, Spielhagen, Frenssen, ja bei aller Unparteilichkeitsfreude auch J. V. Widmann. Aber sie haben ihre Didaxis fast durchweg in epische, lyrische, historische, philosophische Werke geboren. Die unmittelbare Lehrdichtung lebt nur noch in der allerdings sehr begünstigten Form des Aphorismus und des Essays; wogegen die eine Zeitlang, seit Rückert her, bei uns fast zu beliebte Poesie der „Gnomen", der kurzen Lehrsprüche in Reimpaaren oder Distichen, fast gänzlich eingegangen ist.

Gestorben ist eine große Gattung, die der Didaxis nahe verwandt ist: die mündliche Beredsamkeit. Die letzten großen Staatsmänner sind fast überall die letzten großen Redner gewesen: Disraeli und Gladstone, Gambetta und Lincoln, und der größte von ihnen: der Verächter, Feind und Meister der Redekunst, Bismarck. Die parlamentarische Beredsamkeit, die in Deutschland zur Zeit des „Kulturkampfes" noch eine bedeutende Höhe erreichte, ist, wie es scheint, in der ganzen Welt matt geworden; die Agitationsrede des einzelnen ist von Lassalles elektrisierender Energie des Ausdrucks zu Roosevelts wunderlicher Schreiertechnik herabgesunken. Die Predigt hat kaum einen berühmten Namen in England, das noch vor kurzem auf Spurgeon stolz war, oder in Frankreich, dem klassischen Land der großen Prediger. Die gerichtliche Eloquenz hat immer nur im engeren Kreise Triumphe gefeiert; aber selbst von solchen hört man kein Echo mehr, wenn auch noch so schwach, aus der Heimat der berühmtesten Anwälte neuerer Zeit, aus dem Land der Erskine, Mansfield, Brougham. Die Weltliteratur, die um das Jahr 1898 in dem ganzen Umkreis der großen politischen Bewegungen, wie im Altertum, die Redner zu den Meistern praktischer Kunst zählen durfte, ist wieder

ganz schriftlich geworden — die Schattenseite jenes Ausweichens vor der unmittelbaren Anregung, jener Neigung zur langsamen Stilisierung, jener aristokratischen Schulung unserer Schriftsteller. Ohne einige Improvisation kann die Beredsamkeit schlechterdings nicht bestehen (wie allerdings auch nicht ohne einige Vorbereitung!); da aber unsere Dichtung alles heute haßt, was nach Improvisation aussieht, hat sie das ganze Gebiet der Agitation, Flugschrift, Rede, aktuelle Satire dem Journalismus überlassen.

Aber auch dieser hat fast nirgends die literarische Höhe, die er in politisch erregteren Zeiten besaß; die größte Wirkung erzielt er, charakteristisch genug, nicht mehr mit den unpersönlichen Äußerungen der „Grenzboten" oder „Preußischen Jahrbücher", der „Kreuzzeitung" oder „Frankfurter Zeitung", des „Kladderadatsch" oder „Figaro", sondern mit den aktuellen Essays wohlbekannter, persönlich auftretender Journalisten: Rochefort, der diesen Stil begründet hat, Georg Brandes, Maurice Barrès, Maximilian Harden, Bernard Shaw. Diese höchst begabten, aber dadurch auch besonders in Deutschland leicht zum Universaldilettantismus verführten Agitatoren bilden einen letzten charakteristischen Typus in der Weltliteratur unserer Zeit: „schriftliche Redner", wie der wirkliche Redner von bestimmten Anlässen angeregt und bestimmten Zielen zusteuernd; aber literarisch in ihrer Ausdrucksweise, individuell, oft bis zur Manier, in ihrem Stil; kritisch und oft überkritisch gestimmt; einer getreuen Gemeinde, wie der Prediger, sicher. Der Journalismus, so sieht es fast aus, will nach zwei entgegengesetzten Richtungen sich umbilden: hier zum bloß sachlichen Bericht, dort zur literarischen Ausarbeitung. Vielleicht steht eine Revolution des ganzen Zeitungswesens bevor: Reportertum und Depesche werden wichtiger als der Leitartikel, und eines Tags werden vielleicht das politische Nachrichtenblatt und die Zeitschrift den jetzigen Typus der Zeitung wenn nicht verdrängen, so doch wesentlich einschränken. In der Kritik ist dies doppelte Ausweichen schon vielfach bemerkbar, zumal in der literarischen, deren formelles Niveau sich zuerst wieder im Norden, allmählich auch in Deutschland erstaunlich gehoben hat. Aber auch hier geht diese Hebung der Durchschnittshöhe mit einem Sinken der Gipfel zu-

sammen: ob Kritiker wie Ste. Beuve, Taine, Anatole France, Jules Lemaître, Paul Bourget, wie Matthew Arnold, wie Carducci, wie Kürnberger und Freytag Nachwuchs gleicher Kraft haben, läßt sich bezweifeln.

So geht durch die gesamte Weltliteratur unserer Zeit ein einheitlicher Charakter. Vom Epos bis zum Zeitungsartikel, vom dramatischen Zyklus bis zum Einakter wirken dieselben Tendenzen formgebend, fördern bestimmte Gattungen, hemmen andere; dienen diesen Talenten, hindern jene. Eine individuell durchgearbeitete Form, durch den Erwerb eines eigenen Stils ermöglicht, von vielfältiger Beobachtung ernährt, der überkommenen Gestaltung eher freundlich als gehorsam — das ist das Wesen der „freien Rhythmen" und der neuen Romane, das gestaltet den Essay und das lyrische Drama; das tötet die Beredsamkeit und hilft der Lyrik. — Nehmen wir noch dazu, daß wieder, wie in den Tagen der Romantik, eine lebhafte Übersetzertätigkeit gerade die Formen schnell von einem Lande zum anderen vermittelt — wie schnell sind Walt Whitman, Verhaeren, d'Annunzio nachgeahmt worden! —, so kann man sich über eine weitgehende Übereinstimmung nicht wundern. Freilich sind da wieder wir Deutsche zumeist die Empfangenden; wer vermittelt dem Ausland, vor allem den spröden Engländern, die neuen Formen deutscher Kunst? Man möchte doch manchmal an Hebbels „Weltpoesie" überschriebene Warnung denken:

Keine edlere Flamme, die Völker in eins zu verschmelzen,
Als die poetische, nur gehen wir Deutsche zu weit,
Wenn wir den Persern die Tropen für unsere Gedanken entlehnen,
Denn es wird nur verlangt, daß wir die Perser verstehn.
Oder wäre die Zeit der letzten Versöhnung gekommen,
Wenn man persisch bei uns dichtet, in Persien deutsch?
Wenn wir die Stimme des Frühlings am Lech als Bülbül begrüßen,
Während ein neuer Hafis dort von der Nachtigall singt?

Zwar wir dichten nicht mehr so viel in Gaselen und Rubais, in Distichen und sapphischen Oden, Slokas und japanischen Versformen, aber daß wir die Fremden mehr nachahmen als sie uns, bleibt gewiß. Hier weniger, dort mehr — das könnte uns wenig schaden, das würde den fremden Literaturen eine wesentliche Bereicherung und Förderung sein können.

Fünftes Kapitel

Typen und Motive

Mehr und mehr hat sich die Welt der Dichtung Schritt für Schritt erweitert; und bald ist der Traum der Romantiker erfüllt, daß die „fortschreitende Universalpoesie" nichts „Unpoetisches" übriglasse. Wie eng ist der Bereich der Poesie in der ältesten Zeit, wo fast nur heilige Gegenstände mit ihrem Gold geschmückt werden! Aber bald dringt die Menschheit in den Tempel und errichtet bekränzte Bildsäulen auch menschlicher Heroen; und was einst für die Könige allein zugänglich war, wie die purpurnen Schuhe in Byzanz, das wird Schmuck des Hauses und des Privatlebens. Wie viele Scheidewände zwischen dem Poetischen und dem Unpoetischen hat vollends das neunzehnte Jahrhundert niedergerissen! Goethe und die Poesie des intimen Erlebnisses, Heine und die Poesie des körperlichen Schmerzes, Freytag und die Poesie der Alltagsarbeit, Verhaeren und die Poesie des Alltagslärms . . . Wie stürmisch und begeistert rief noch Spielhagen den Schriftstellern seiner Zeit das „Alles ist euer!" zu . . .

Aber es gilt vom Thema, was Nietzsche von der Meinung sagt: Man hat sie, wie man Fische hat, wenn man einen Weiher besitzt: man muß sie jedesmal erst herausfischen. Keine noch so reiche literarische Epoche hat den gesamten Inhalt der poetischen Möglichkeiten im Netz; während sie die einen herausholt, schwimmen ihr die anderen davon.

Die Welt der poetischen Möglichkeiten hat drei große Hauptgebiete: die Natur, die zusammenlebenden Menschen, den einzelnen. Ganz sind sie natürlich nicht zu trennen; aber die politische, religiöse, soziale Dichtung, das Stoffgebiet der Liebe, der

Abenteuer, der Kämpfe hebt sich doch deutlich genug von der reinen Naturdichtung und Individualpoesie ab.

Jenes Mittelgebiet war stets das größte und wird es immer bleiben; und auch das Verhältnis des Menschen zur Natur und zu sich selbst wird durch seine Beziehungen zu anderen mitbestimmt. Vielleicht sogar in erster Linie. Der moderne Mensch wenigstens empfindet sich immer in menschlichen Beziehungen: die „Natur" ist ihm vor allem durch das Fehlen des Menschen charakterisiert, und in sein Inneres flieht er vor den Menschen. Gerade weil die Gegenwart mindestens im Sinne der positiven Religionen wesentlich irreligiös ist, wird die Natur ihr nicht sowohl das Weben Gottes, als vielmehr nur die Befreiung von Zwang und Enge und Kultur sein. — Diese Wandlung beginnt etwa mit der Romantik. Für Goethe ist die Natur noch ein Lebendiges — deus sive natura, sagte sein Spinoza —, Name ist Schall und Rauch, Gott heiße es oder Natur. Für die Romantiker ist die Natur noch immer „ein System lebendiger Kräfte", zwar mehr von Dämonen erfüllt als von Göttern — man denke an Tiecks Märchen, an Hoffmanns Erzählungen! —, aber doch immer noch ein Gegenstand positiver Verehrung. Nur denken sie sich immer erst einen Augenblick den Menschen hinzu, um ihn beglückt wieder wegdenken zu können; wie sie zu ihrem Künstlerbegriff oft genug — nicht immer — nur auf dem Umweg über den „Philister" gelangen: ein Künstler ist, wer durchaus kein Philister ist. Bei Lenau ist die starke und unmittelbare Naturempfindung doch mit dem Gefühl des Gegensatzes zu menschlichem Wesen immer verbündet; und da er beginnt, das Leben selbst als etwas Quälendes zu empfinden, wird ihm die Natur zum großen Rhythmus, zur Trägerin der ewigen Melodien, aber eben sie durch dies ihr organisches Wesen von dem unorganischen der Menschheit getrennt; was denn etwa Stifter noch steigert: er kann die Menschen nur brauchen, wenn sie fast ganz Naturprodukte geworden sind, wie Blumen und Kristalle. In England nahm Wordsworth eine ähnliche Stellung ein, in Frankreich näherte sich ihr Lamartine. — Immer mehr ward der Dichtung der Mensch und das menschliche Leben der eigentlich interessante

Inhalt aller Dichtung; und wie viele mögen empfunden haben, was Theodor Fontane offenherzig aussprach: die ganze Natur verschwinde, sobald ein Menschengesicht auftauche. Was ist die grandiose Natur, von der er so gern spricht, für Victor Hugo, als ein Symbol des Menschheitlebens? Was bedeutet die bewunderte Großartigkeit Südamerikas für Charles Sealsfield, als ein Gleichnis der neuen Menschheit in der Neuen Welt? Poesie des reinen Naturgenusses begegnet natürlich noch immer, bei Mörike wie bei Keller, bei Byron wie bei Shelley; aber die Absichtlichkeit der Schwäbischen Schule wie die der englischen Seeschule wird störend empfunden — Menschendichter vor allem wollen die Poeten sein. Es handelt sich nur um Gradverschiebungen, aber sie sind bedeutsam.

Das andere „Nebengebiet", die Poesie des Einzelnen, der Selbstergründung, Selbstbetrachtung, Selbstbesprechung, teilt mit der alten Naturpoesie die religiösen Ursprünge und ist diesen näher geblieben. Die „entseelte Natur" war denkbar; der entseelte Mensch ist eben kein Mensch mehr. Knut Hamsun, der auf die Naturpoesie im neueren deutschen Roman, wir erwähnten es schon, den stärksten Einfluß ausgeübt hat, liebt die Natur um ihrer negativen Qualitäten willen: weil sie still ist und gleichmäßig und nicht begehrlich — weil sie nicht ist wie der Mensch; aber an diesem liebt er trotz allem eben gerade diese Unruhe und Launenhaftigkeit und Begehrlichkeit. Denn Menschsein heißt uns irren nicht nur im intellektuellen Sinn. Der innere Reichtum der Stimmungen, die Buntheit der Empfindungen, das Meer der Widersprüche ist dem Neueren ein Trost geworden für das, was ihn moralisch quält: für die Unzuverlässigkeit dieser Stimmungen, die Unbeständigkeit dieser Empfindungen, die Zerstörung innerer Vorsätze und Entschlüsse durch diese Gegensätze. Das Leben als eine Möglichkeit der Erkenntnis — wie begeistert das Nietzsche! Das Leben als eine Möglichkeit der Anschauung und Darstellung — die Dichter sind trunken von dieser Idee. Alle Denkbarkeiten ausschöpfen! das wird die Seligkeit der psychologischen Dichtung. Der Mensch ist stolz auf seine Möglichkeiten. Wie die Generation Werthers sich dadurch geadelt fühlte, daß man ihr solche Liebe

zutraute, so die R. L. Stevensons bei dem Gedanken, es könne in jedem ehrbaren Dr. Hyde ein Mr. Jekyll, in jedem braven Bürger und Philister ein heimlicher Werwolf stecken. C. F. Meyer schreibt nur „Versuchungen“: wie weit der Spielraum psychologischer Möglichkeit in dem Heiligen, in dem Pfarrer Jürg Jenatsch, in dem Feldherrn Pescara oder der Richterin geht, das reizt ihn. Anatole France und Theodor Fontane botanisieren in der Menschenseele und sind glücklich über unvermuteten Fund; Ibsen, Tolstoi, Strindberg nehmen in inneren Widersprüchen ihren Ausgangspunkt. Und wenn alle diese Dichter noch den Einzelnen immer in sozialen oder politischen Zusammenhängen betrachten, so suchen andere ihn ganz zu isolieren, greifen mit Wassermann auf das Rätsel Kaspar Hausers, mit Joh. V. Jensen auf das Problem des „ersten Menschen“, mit Mombert gar auf das Mysterium des Weltschöpfers als des ersten Wesens zurück. Vor allem aber findet die grüblerische Selbstanalyse lyrischer Monologe und Rhapsodien Nahrung. Hierher gehört überwiegend, was didaktische Lyrik scheint und was von Lenau und Wordsworth bis zu Sully Prud'homme so vielfachen Anklang gefunden hat.

Der erste Typus, den wir somit in der lebenden Weltliteratur finden, ist der des Dichters selbst; in seiner Selbstdarstellung finden wir Gegenstand und Schilderer unlöslich vereinigt. Es ist der Typus, den wir schon zu schildern suchten, und zwar in seiner philosophischen Schattierung: der Mensch als ein leidenschaftlich Strebender, Erkenntnis, mehr noch Erlösung sein Ziel; die innere Durcharbeitung des Stoffes von wissenschaftlicher Methode der Sichtung und Ordnung nicht unberührt; die Seele ganz durchdrungen von der unerschütterlichen, sagen wir ruhig religiösen Überzeugung, die Lösung dieser Fragen sei das eine, was not tut. Suchen wir die höchste und reinste Verkörperung dieses Typus, so nennen wir heut Friedrich Nietzsches Namen; einst hieß sie Gotthold Ephraim Lessing.

Dieser strebende, suchende Mensch ist aber auch in Epos und Drama der Gegenwart naturgemäß eine Hauptfigur. Es ist nicht eine Faustnatur, die nach harmonischer Lösung der inneren Gegensätze strebt; nicht ein Wilhelm Meister, dem die Aus-

geglichenheit eines reifen Menschen Lebensziel ist; nicht ein Wilhelm v. Humboldt, der das Streben dieser dichterischen Gestalten im eigenen Leben erfüllt. Sondern es ist ein Mensch, der zu der Welt in ein harmonisches Verhältnis treten will. Die eigenen inneren Widersprüche empfindet er zwar schmerzlich, doch zugleich mit Lust: sie sind ihm Zeugnisse seiner Lebenskraft, sie bewegen ihn. An inneren Gegensätzen geht der moderne Held nicht mehr zugrunde wie in der Zeit des Weltschmerzes; an ihnen leidet auch der Dichter nicht wie Lord Byron, Heine, Lenau, Leopardi, Grillparzer daran litten. Vielmehr ist dies die allgemeine Gleichgewichtsstörung, wenn wir uns dieser verdeutlichenden Metapher noch einmal bedienen dürfen, daß wie der moderne Dichter, so auch sein Held zugleich in der Welt und außerhalb der Welt leben möchte, leben sollte. Das ist das Dilemma des modernen Poeten. Außerhalb der Welt soll er leben, um ganz und gar individualistisch sein Inneres zum vollkommensten Organ künstlerischer Aufnahme auszubilden; doch immer ist das arme Herz gezwungen, zu betteln bei des Lebens Überfluß, denn eben um diesen Reichtum der Existenz aufzunehmen, ist doch diese ganze vorbereitende Arbeit geschehen! Grillparzer eben hat diesen Widerstreit zuerst deutlich empfunden und, vor allem in der „Sappho", zum Angelpunkt der Entwicklung gemacht (doch ähnlich auch in „Libussa"). Und von hier stammt das Bedürfnis der Helden moderner Dichtung, sich mit der Welt ins Gleichgewicht zu setzen — ein Bedürfnis, das für Faust oder Wallenstein, für Eduard oder Ottilien, oder gar für die Helden Hebbels und Wagners nicht existiert. Wohl hat sich auch Goethe verkündigen lassen: „Leb mit der Welt in Frieden," aber er meinte das im Sinne des Urteils über die Welt, nicht des Gleichgewichts mit ihr.

Starke, ungebrochene Gestalten zeichnet fast nur noch eine frühere Generation: siegreiche Kämpfernaturen, ob nun auf dem Grund einer festen Moralanschauung wie der Oversberg der Frau v. Ebner, oder ohne alle moralischen Bedenken wie die Erobrerin des Sternsteinhofes in Anzengrubers Roman. Schon Vischers „Auch Einer" ist eine problematische Natur, den nach der Welt dürstet und der ihr doch fremd bleibt. Aber zu symbolischer

Greifbarkeit erwächst der neue Typus in Jacobsens „Niels Lyhne". Er verliert das Leben, weil er in keinem Augenblick es ganz ergreift, weil er immer „regieren und zugleich genießen" will, als Beschauer über den Dingen stehen und als Teilnehmender in ihnen. Und dieser Schrei des Lebensdilettanten findet dann seinen beredtesten Interpreten in dem Hofmannsthal der kleinen Dramen, vor allem in „Der Tor und der Tod". Bis eine neue Entscheidung getroffen wird: hart und wild stößt Kysers Daidalos („Medea") das Leben von sich, um ganz Künstler sein, ganz nur der künstlerischen Umbildung der Wirklichkeit leben zu können.

Aber die meisten bleiben auf der Walstatt, ja kommen schon gebrochen in den Kampf. Deshalb jene Sehnsucht nach Unterwerfung, die C. F. Meyers Heiligen, Jacobsens Frau Lyhne erfüllt, die in Tolstoi zum Ringen mit der eigenen Genialität wird; denn er empfindet die Individualität als ein Unrecht, die Begabung als einen Raub an der Menge. Hebbels pantragistische Theorie, daß es schon „Schuld" sei, ein einzelner zu sein, lebt in Tolstoi (von dem deutschen Dichter und Grübler natürlich völlig unabhängig) als Empfindung, als seelenausfüllender religiöser Glaube. — Aber noch stärkere Naturen lösen den Konflikt anders: sie wollen unterwerfen, nicht sich unterwerfen. „Möchten Sie wohl, daß Ihr Junge einmal gepeitscht würde?" fragte Georg Brandes den noch jugendlichen Ibsen, als dieser der brutalen Kraft ein Loblied gesungen hatte. „Nein — aber daß er die anderen peitscht!" Und so will Nietzsche als gewaltiger Schaffender sein Siegel auf Jahrtausende drücken und sein Gepräge auf hundert Generationen wie auf weiches Wachs . . .

Der „einsame Künstler" ist der geheime Held der modernen Literatur fast durchweg. Leo Greiner hat, wie erwähnt, einmal (bei der Besprechung eines Dramas des hierfür sehr charakteristisch gearteten Satirikers Hermann Essig) gemeint, der Dichter scheine „zunächst gar nicht sein Stück gedichtet zu haben, sondern vorerst einmal einen anderen Dichter, von dem er sich dann vorstellte, er schreibe dieses Lustspiel." Dieser gedichtete Dichter, der auch Wedekinds Dramen schreibt und Peter Altenbergs Skizzen, steht nur zu oft insbesondere zwischen dem modernen Poeten und seiner mono-

logischen Lyrik. Oft ist er auch nicht erdichtet, sondern — nachgedichtet. Durch wie viele Dichterseelen haben sich neuere Lyriker von Arno Holz bis Richard Schaukal hindurchgedichtet! Wie schnell ist die Seele des jungverstorbenen Georg Heym, der mit großem „Griff" die dämonische Schönheit modernster Großstadthäßlichkeit poetisch zu erfassen suchte, in eine ganze Reihe „neopathetischer" Lyriker und Essayisten hinübergewandert, die nun (trotz Hebbels Verbot) sein Gedicht dort fortzudichten und seine Liebe dort fortzulieben bemüht sind, wo er aufgehört hat!

Denn es handelt sich bei dieser neuen Dichtermaske nicht um dasselbe, wie bei der Selbststilisierung der unechten Romantiker; obwohl in der Unechtheit und der Maskierung selbst Verwandtschaft vorliegt. Wer sich in die romantische Poesie hineindichtete — wir nennen nur das bedeutendste Beispiel: Immermann vor der heilsamen Kur auf dem „Oberhof"! —, zwang sich, die Weltanschauung, die Technik, den Stil Tiecks oder Hoffmanns anzunehmen, wie ein Maler in fremder Manier malt, was aus ehrlicher Bewunderung der fremden Manier geschehen kann; aber er behielt seine abweichende Existenz. Der moderne Dichterdichter dagegen zwingt sich zuerst in die Anschauungen und Empfindungen des Musters hinein, suggeriert sich die inneren Regungen Stefan Georges oder Frank Wedekinds und dichtet nun aus dieser Rolle heraus, die er für seine wahre Natur und Existenz hält. Gelingt es ihm nicht, so tut er wenigstens als fanatischer Anhänger seine Dienste, d. h. er beschimpft jeden, der nicht an die einzige Göttlichkeit von Mombert oder Holz, Heinrich Mann oder Peter Altenberg zu glauben vermag.

Eine Rettung aus diesen weithin gestreckten Labyrinthen bot nur Eins: daß der Dichter seine eigene Natur, wie klein oder groß sie sein mochte, als einen Teil des großen Lebens selbst empfindet. Dann ist der Konflikt gelöst: der Lyriker steht dann nicht mehr außerhalb der Welt, von ihr durch den anderen Dichter getrennt, der ihm die Zustände erst umformen muß, sondern in seinem Herzen schlägt der Puls der Welt und wird zum starken Rhythmus Verhaerens und seines deutschen Schülers Schmidtbonn; wird in den beiden größten lebenden Dichtern Deutschlands

zum „Naturlaut“ Gerhart Hauptmanns — denn auch er ist Lyriker! — oder zur Kunstmelodie Stefan Georges.

Aber auch wenn wir das meistbetretene Gebiet der Dichtung durchwandern, jenes der menschlichen Beziehungen im weitesten Sinne, das ganz überwiegend die objektiveren Formen der Epik oder Dramatik fesselt — auch hier finden wir so stark wie in nur wenigen Epochen das Verhältnis des Dichters zur Welt als den stärksten Regulator der Dichtung. „Ich und die Welt“ war Richard Dehmels Wahlspruch; diese Formel bestimmt in den „größeren Gattungen“ jetzt ganz überwiegend die Stellung des Dichters und seines Helden. Nicht sein Verhältnis zu einzelnen, das in Shakespeares Tragödie und Molières Komödie, in Goethes Roman und Tiecks Novelle genügt; irgendwie ist es das Universum selbst, das auf den einzelnen einwirkt, und vom Mittelpunkt wenigstens der Erde bestimmt der Erdmagnetismus den Einzelnen zum Stehen und Fallen ... Wir leben in einem neuen Polytheismus; in jedem Augenblick sehen wir uns geheimnisvollen Mächten gegenüber, die mitten aus dem dunkeln Urgrund der Dinge aufsteigend auf uns zuschießen ...

Dies erneuerte und vertiefte „Weltgefühl“, diese Unmittelbarkeit universellen Empfindens macht Reiz und Größe derjenigen neueren Dichternaturen aus, die sich eben die Unmittelbarkeit gewahrt haben — oder die sie in langer, strenger Arbeit innerer Reinigung wieder erobert haben; denn „die wahre Naivität ist erst die der reifen Geister“. Allgemein aber ist das Verhältnis zu den großen, ein für allemal gegebenen Lebensformen für die Typenbildung und Motivwahl der neueren Epik und Dramatik bezeichnend.

Nicht nur in der Wissenschaft unterscheidet man induktives und deduktives Verfahren, auch für seine künstlerische Wirksamkeit hat Goethe bezeugt, daß sein ganzes Verfahren auf dem Ableiten beruhe: „Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem vieles sich ableiten läßt, oder vielmehr, der vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt.“ So im Endlichen nach allen Seiten gehend, schreitet er ins Unendliche: durchaus ein Klassiker der Induktion, durchaus ein Meister der

Syntheſe. Freilich — ein geheimes Vorgefühl des Ganzen begleitet ihn bei Auswahl und Ausgeſtaltung der „prägnanten Punkte“, der „ſymboliſchen Fälle“, und gerade in dieſer wunderſamen Vorausnahme des Geſamteindrucks, wie dieſer „Antizipation der Erfahrung“, iſt er geneigt, die beſondere Gabe des Dichters, des Künſtlers zu erblicken. Und in einer ſolchen Vereinigung von Syntheſe und Analyſe, Induktion und Deduktion, Empirie und Spekulation wird jedes wahrhaft genialen Geiſtes Wirken gipfeln. Dennoch aber bleibt der Ausgangspunkt wichtig; er iſt bei Goethe in den einzelnen Erſcheinungen gegeben, die er erſchaut und anſchaut, bis ſie ihm geheimſte Zuſammenhänge offenbaren.

Dies hängt mit einer anderen Seite ſeiner künſtleriſchen Eigenart zuſammen. Wir erkennen es immer mehr, daß Goethe zwar vor allem Lyriker war, Dramatiker aber (wie auch neuerdings Chamberlain glücklich betont hat) noch mehr als Epiker. Der Epiker aber iſt von Natur zum analytiſchen Verfahren geneigt wie der Dramatiker zum ſynthetiſchen.

Gehen wir von einem großen Beiſpiel aus, von dem größten individueller Epik. Indem Dante ſein großes „Drama vom Leben der Menſchheit“, das aber doch eben ein Epos iſt, ſchreiben will, ſeine „Divina Commedia“, geht er aus von einer ungeheuern Geſamtanſchauung des chriſtlichen Kosmos, von einem religiös-moraliſchen, aber zugleich auch äſthetiſchen Weltgefühl. Es lag über der ganzen Zeit, und er hatte die Vorſtellung von all dieſen Einteilungsfaktoren nur zu übernehmen: die Stufenleiter religiös-moraliſcher Vervollkommnung, die Dreiteilung der Welten, die Anordnung in gewiſſe Bezirke („Limben“, „Bulgen“) und von mathematiſch vollkommener Kreis- oder Kugelform war gegeben; gegeben auch eine große Reihe von ſeeliſchen Typen, die ſich zu einer faſt lückenloſen Vollſtändigkeit von dem Gottesverräter Judas bis zu der Gottesgebärerin Maria zuſammenfügten. Gegeben war dies alles; aber erſt in ſeinem univerſell angelegten Haupt rundete es ſich zu einem wirklichen äſthetiſchen Kosmos; erſt in der Tiefe ſeines leidenſchaftlichen Gefühls ward dies alles durch innere Beziehungen der Empfindung zu einem lebenden Organismus mächtig verbunden. — Von dieſen Geſamteindrücken nun

geht Dante aus, und die Gesamtvorstellung der von Gott und den Dämonen erfüllten Welt hat sein sichtendes Dichterauge nun erst wieder in seine Elemente zu zerlegen. Die einzelnen Welten, Kreise, Gestalten, Gesten hat er aus dem ungeheuern Vorrat erst wieder gleichsam herauszunehmen und in individueller Lebensfülle Paolo und Francesca oder Ugolino hervorzuholen, doch so, daß sie in dem Sturm der leidenschaftlichen Bewegung oder in dem Abgrund des wilden Hasses immer noch eingeschlossen bleiben.

Analytisch also in diesem Sinne und mit dieser Begrenzung des Wortes ist die große Epik allzeit gewesen. Was wir „Volksepos" nennen, hat seine volkstümliche Grundlage eben in dieser Gesamtanschauung eines kämpfenden und sterbenden Heldenzeitalters, der einzelne unbekannte Dichter bestimmte Gestalten und Abenteuer entnehmen, um sie, künstlerisch umgebildet, dann ihrem alten Zusammenhang wiederzugeben, bis allmählich eine fast lückenlose psychologische Reihe der Helden, eine fast lückenlose chronologische Folge der Geschehnisse zustande kommt. Als eine poesis perennis dauert so in jede poetisch weniger lebendige Zeit das Bild der letzten dichterisch erregten Epoche fort — was die tiefere Ursache der unversieglichen Freude an historischen Balladen, historischen Romanen, historischen Dramen ist. Als die große Heldenzeit der Germanen mit ihrer Lebenspoesie des Kampfes, der Wanderung, der Verbannung zu Ende war, schufen die Epigonen jene Gesamtanschauung dieser Heldenzeit, die wir „Heldensage" nennen, und der dann in wieder frisch poetisch belebter Zeit die große Volksepik entwuchs; oder als die Blütezeit mittelalterlich-deutscher Poesie verdorrt war, bildete die Erinnerung der poesiearmen Nachfahren eine Gesamtsage von Dichterhelden, aus der Herr Neidhart, der Wartburgkrieg und vor allem der Tannhäuser der künstlerischen Durchbildung späterer Epochen aufbewahrt blieben. Oder in neuerer Zeit sind die Epochen der Reformation, der napoleonischen Kriege, auch schon der Revolution von 1848 solche dichterisch wirksamen Gesamtbilder geworden; sie bedeuten für Zacharias Werner, für Wildenbruch, für Ruederer — um nur ein paar Namen zweiten Ranges zu nennen —, was der „Mythos" für die antike Tragödie bedeutete.

Während aber diese analytische Manier ursprünglich dem Epos gehörte, sehen wir sie mit den letzten Beispielen schon in den Besitz des Dramas übergehen. In der Tat handelt es sich um Verschiebungen, die zwischen den beiden großen Dichtungsgattungen periodisch eingetreten sind; und so auch in einer Periode, deren Nachwirkung gerade eben unsere Zeit zu überwinden beginnt. Einige Ausführlichkeit auch der rückblickenden Betrachtung ist deshalb an dieser Stelle unerläßlich.

Das Drama ist von Natur synthetisch; von dem Eindruck einzelner merkwürdiger Gestalten, von ihrer Nachbildung und Stilisierung geht es aus, soweit es eben Drama ist; mag daneben beim antiken Drama die Lyrik, bei dem Shakespeares (wie Nietzsche so eifrig betonte) die Epik noch so stark beteiligt sein. Nicht bloß die Komödie gruppiert um die Hauptfigur des Geizigen, des Prahlhansen, des betrogenen Ehemanns „Reagenzfiguren", deren Aufgabe lediglich die ist, den Geist, die Prahlerei, die Einfalt des Protagonisten ins vollste Licht zu setzen — auch die Tragödie benutzt die Nebenfiguren nur, um die Verblendung des Ödipus, die Eifersucht des Othello, die verhängnisvolle Phantasie des Tasso hervortreten zu lassen. Wenn das Mittelalter ein rechtes Drama nicht schuf, so geschah es, weil diese ganz im Bann überlieferter Gesamtanschauungen befangene Epoche eine freiere Synthese zu vollbringen nicht vermochte; es war auch keine Blütezeit der induktiven Wissenschaften. Und wenn die Neuzeit ein echtes Epos nicht hervorgebracht hat, so geschah es, weil diese ganz in der Anschauung der einzelnen Gestalten und Tatsachen verfangene Epoche die Analyse großen Stils nicht vollbrachte; es war eben eine Blütezeit der Induktion. Und wie deshalb für den Anbruch einer neuen Zeit die freie Synthese Shakespeares bezeichnend ist, so hier für die Morgenröte neuer dichterischer Bewegungen das Epos Nietzsches, der Selma Lagerlöf, der Ricarda Huch.

Aber neben dem synthetischen Drama Shakespeares steht gleich — der synthetische Roman des Cervantes mit seiner künstlerisch erdachten Auswahl und Anordnung beobachteter Einzelfiguren; und neben dem analytischen Epos von Zarathustra steht das analytische Drama von den „Webern" und von „Florian

Geyer". Alle natürlich keine vom Himmel gefallene Neuerungen: die Richtung auf das neue Epos liegt schon in der Romandichtung der Freytag, Heyse, Auerbach, Spielhagen, ja des jungen Deutschland, die Tendenz auf das neue Drama schon in der Dramatik der Grabbe, Büchner, Hebbel, ja Heinrichs v. Kleist. Die Richtung auf eine einheitliche Gesamtanschauung und Gesamtstimmung, auf ein einheitliches Motivgebiet gehört zu den Lebensbedingungen der Romantik: sie äußert sich in ihrem Wunsch nach einer neuen Mythologie, ihrem Gegensatz gegen den atomisierenden Mechanismus der aufklärerischen Wissenschaft. Aber hundert Jahre hat es gerade gedauert, bis auf den größten aller synthetischen Dichter die ersten bedeutenden Vertreter einer neuen analytischen Poesie folgten!

Am deutlichsten und folgerichtigsten vollzog sich die Wandlung — die Metamorphose, wie Goethe sagen würde — auf dem Boden des Epos. Jederzeit war in England die alte Manier lebendig geblieben: von dem Gesamteindruck der Zeit geht der englische Roman der Fielding und Smollet aus und setzt der individualisierenden Psychologie der Richardson und Goldsmith das entgegen, was ich die „Psychologie der Verhältnisse" nenne. Goethe gelangte unter dem Einfluß gerade der englischen Synthetiker und ihres Schülers Rousseau zur Vollendung dieser Richtung: „Werther", die „Wahlverwandtschaften" — diese zumal — bedeuten den Gipfel kunstvoller Kombination deutlich erschauter Einzelgestalten; wobei wir nicht zu wiederholen brauchten, daß diese Kombination von jenem geheimen Künstlerinstinkt der Gruppenbildung und Komposition geleitet wird. Aber er selbst wird zum Bahnbrecher der neuen (und uralten) analytischen Tendenz. Denn er stellt für den Roman nunmehr die Forderung der „Totalität" auf, d. h. einer Gesamtdarstellung der Zustände. Allerdings noch immer induktiv; denn er leitet diese Totalität von dem Helden ab und versteht darunter nur die Gesamtheit derjenigen (besonders sozialen) Umstände und Zustände, die für die Entwicklung der Hauptperson von unmittelbarer Bedeutung sind. Aber es war unvermeidlich, daß der Begriff der Totalität sich von der Abhängigkeit von dem Helden löste und schon in

Immermanns „Epigonen“ und „Münchhausen“ selbständig wurde als Gesamtbild der Zeit, in der der Held steht. Nun war nur noch ein Schritt zu tun, und die Gesamtanschauung wurde die Hauptsache, der Held aus ihr als Typus der Zeit abgelöst und herausgestellt. Den Übergang zeigt die doktrinäre und eben deshalb im praktischen unsichere Technik Gutzkows in seinem „Roman des Nebeneinander“. Aus einer möglichst vollständigen Aufnahme der wirklich beobachteten Zeittypen will er zu einem Gesamtbild gelangen. Und nun erfolgt die Wendung. Die Romane der Gustav Freytag, Friedrich Spielhagen, Paul Heyse, Berthold Auerbach — die alle persönliche Schüler, aber auch meist entschiedene Gegner des jungen Deutschland sind — gehen wirklich wieder von der Gesamtanschauung aus. Einzeln vielfach unbedeutend, wie es etwa die einzelnen kleinen Epen des mittelhochdeutschen „Heldenbuchs“ sind, bilden sie als Ganzes eine Art von modernem Volksepos; denn das Bürgertum unserer Tage bedeutet für die Literatur, was für die Poesie früherer Epochen „das Volk“ bedeutete. In diesem Sinn habe ich jene zahlreichen Romane als das „Epos des liberalen Bürgertums“ zusammengefaßt. „Soll und Haben“, „Kinder der Welt“, „Landhaus am Rhein“, „In Reih und Glied“ — es sind die gleichen Tendenzen, es ist die gleiche Verteilung von Licht und Schatten zwischen „Achäern“ und „Trojanern“, will sagen Bürgertum und Adel; es sind überwiegend die gleichen Typen, und es ist im ganzen dieselbe Technik. Und diesem historischen Gesamtepos der Gegenwart schließen sich, gewissermaßen als Vorgeschichte des Gegenwartshelden, historische Romane wie die „Letzte Reckenburgerin“ der Luise von François und Fritz Reuters „Dorchläuchting“ an. — Altmodisch in seiner bequemen Technik, seiner typisierenden Psychologie, seinem meist allzu buchmäßigen Stil ist dieser bürgerliche Roman als Gesamterscheinung daher moderner, der neueren Entwicklung näher als die genialen Leistungen einzelner, die die synthetische Art des jüngeren Goethe fortsetzen: Gottfried Kellers und Ludwig Anzengrubers Romane, Theodor Storms und auch Paul Heyses Novellen (die seine Romane an Kunstwert gewiß überragen). Denn diesen fehlt zwar keineswegs

die einheitliche „Weltanschauung" — die bei dem Schweizer sogar lehrhafte Überdeutlichkeit gewinnt; auch nicht die einheitliche Grundstimmung, die elegische Storms, die erotische Heyses; wohl aber die einheitliche Gesamtanschauung einer organisch verbundenen, gegliederten, geordneten Welt, aus der sich die Beziehungen ihrer Elemente mit innerer Notwendigkeit ableiten lassen.

Solche Wandlungen vollziehen sich nicht, wie man heute vielfach geneigt scheint anzunehmen, unter dem bestimmenden Einfluß philosophischer Lehren, sondern die individualistische oder kollektivistische, realistische oder idealistische Philosophie ist selbst nur der Ausdruck einer herrschenden Zeitstimmung. Sie sind auch nicht auf die einfache Form einer periodischen Metamorphose zu bringen, wie es geistreich, aber oft gewaltsam Kuno Francke nachweisen will, sondern die (unzweifelhaft wechselnden) Dispositionen bedürfen historischer Einflüsse und persönlicher Momente, um zum Siege in der Kunst zu gelangen.

Für die Weltliteratur der neuesten Zeit kamen diese historischen Einflüsse von Norden und Westen zugleich. Die Intensität des sozialen Empfindens ließ in Tolstoi und Zola sehr verschiedenartige, aber gleich mächtige Vertreter der analytischen Epik erstehen. Rußland und Frankreich sind die sozial geschlossensten Reiche der Gegenwart, weil das ungeheure Überwiegen des Bauerntums und Adels in Tolstois, der Bourgeoisie in Zolas Vaterland jene soziale Differenzierung zurücktreten läßt, die Italien und noch mehr England und am stärksten Deutschland gezeitigt hat. „Der Russe" ist ein Bauer; „der Franzose" ist ein Mann der gebildeten bürgerlichen Gesellschaft; „der Engländer" kann ein Herzog mit ungeheurem Vermögen und endlosem Stammbaum sein, oder ein behäbiger „Shopkeeper", oder ein proletarischer Fabrikarbeiter. — Aus diesem Gefühl der innerlichen Zusammengehörigkeit aller Volksangehörigen, das mit der beispiellosen nationalen Einheitlichkeit der Engländer nicht zu verwechseln ist, wächst bei Tolstoi, dem reichen Gutsbesitzer, dem gebildeten Schriftsteller — dem Genie das Heimweh nach der Zugehörigkeit zum Bauernstande, wächst bei Zola die Sehnsucht nach einem Zukunftsbürgertum ohne soziale Abstufungen. Die Leidenschaft-

lichkeit dieser Stimmungen macht sie zu großen Dichtern — ja, nicht bloß Tolstoi mit seiner wunderbaren Kunst der Charakterzeichnung — auch Zola mit seiner genialen Kraft der Symbolbildung. Zola, als Gestalter von Einzelfiguren weitaus der Geringere, ist der Größere in der Theorie: wie hoch stehen seine Deduktionen und Kritiken über Tolstois Auseinandersetzungen mit Shakespeare! Man könnte fast sagen: das dichterische Hauptwerk Zolas sei diese Lehre selbst, die er mit poetischem Ungestüm und zwingender Gewalt geformt und verkündigt hat: die Lehre von der Schicksalsmacht der Vererbung, von der schicksalslösenden Kraft der Wissenschaft, von der Schönheit der Naturnachahmung. Und wirklich ist dies Evangelium der Aufklärung die, man kann ruhig sagen, religiöse Grundanschauung Zolas — gerade wie bei den Trägern des deutschen bürgerlichen Epos; nur daß es hier Einer war, der mit unvergleichlicher Energie das Gesamtepos der französischen Bourgeoisie unter dem zweiten Kaiserreich schuf — das analytische Gegenbild zu Balzacs großartiger Synthese.

Zola meint ja selbst, Anbeter der induktiven Wissenschaft, wie er ist, synthetisch vorzugehen. Aus zahllosen Einzelbeobachtungen, Notizen, Bemerkungen glaubt er seinen Roman aufzubauen. Was tatsächlich so entsteht, können wir an dem wirklich so hergestellten Roman der Brüder Goncourt oder deutscher Zolaisten studieren. Bei Zola aber steht vor der Sammlung der „Belege" und ihre Auswahl bestimmend, vor ihrer Verarbeitung und ihre Verwertung regierend die feste Gesamtanschauung. Fest gegliedert wie vor Dantes Augen die Hierarchie der Geister, steht vor den seinen die der Charaktere; lückenlos fügen sich die Schichten der Gesellschaft zusammen; über allen Zweifel erhaben ist ihm seine Wertsetzung. Von da geht er aus und längst sind der Künstler, der Bergarbeiter, der Börsenspekulant in diesem sozialen Kosmos an ihrer Stelle vorhanden, ehe sie dokumentiert in die „Rougon-Macquart" eingehen.

Viel naiver freilich vollzieht sich die Ableitung aus der Gesamtanschauung bei dem großen Russen. „Das russische Volk" ist seine dichterische Grundanschauung; er sieht es als innere Einheit, aus der sich seinem Blick größere Gesamtheiten loslösen: das

Heer Kutusows, die Kosaken seiner Zeit; oder Einzelgestalten aus dem ihm bestbekannten Adel und Beamtentum. Aber in deren Psychologie bleibt er der Schüler Gogols und Dostojewskis — in der poetischen Gesamterfassung ist der Dichter von „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina", der Dichter auch der kleinen, aber vollkommenen Meisterwerke in den „Volkserzählungen" seit dem Volksepos des Mittelalters der erste klassische Vertreter der analytischen Epik geworden.

Die Aufgabe war bei ihm insofern leichter als bei Zola, als er mit dem historischen und legendarischen Erinnerungsschatze eines naiven Volkes arbeiten durfte. Hier war denn auch zuerst Nachfolge möglich. Sie begann mit der genialen „Gösta Berlings Saga" der Selma Lagerlöf. Die Schwedin trat völlig in die Fußtapfen des Volksepos: um eine individuelle Lieblingsgestalt gliedern sich typische Charaktere, um eine wohl historische Biographie überlieferte Einzelzüge. Daß ihre unerhörte epische Kraft aber von der einheimischen Überlieferung nicht abhängig ist — was sie bei dem sonst doch größeren Tolstoi jederzeit blieb — beweist „Jerusalem", beweisen auch die mit Unrecht meist unterschätzten „Wunder des Antichrist": der Gesamteindruck des Heiligen Landes oder des Ätnas mit der von ihm beherrschten Welt zerteilen sich in stark und deutlich gesehene Einzeltypen und Erlebnisse, die sich wieder zu einer Erneuerung jenes Gesamteindrucks zyklisch zusammenschließen.

Ist es Zufall, daß in dieser Erneuerung des „historischen Romans", in seiner Rückbildung zum Stil des Volksepos in Deutschland gerade zwei Frauen vorangehen? Enrica v. Handel-Mazzetti schreibt das Epos der Gegenreformation in dem Stil dieser mächtigen Bewegung und deshalb mit dem Recht barocker Einzelheiten und legendenhafter Übertreibungen, aber mit einer Versenkung in den Geist jener Zeit, ihre Sprache, ihre Gedankenwelt, wie der historische Roman aus der Schule Walter Scotts sie nie ahnen konnte — eine Vision statt eines Kuriositätenkabinetts. Und wie sie, und wie die Heldensänger der Vorzeit vereint Ricarda Huch persönliche Anteilnahme mit Treue gegen die Überlieferung, wenn sie in ihren „Geschichten von Garibaldi"

und dem „Leben des Grafen Gonfalonieri“ sogar das Volksepos einer fremden Nation gestaltet — das Epos von der Neugründung Italiens, dem freilich wie keinem anderen Stoff der neueren Geschichte die heroisch-abenteuerliche Färbung der wirklichen Geschehnisse, die Unglaublichkeit des historischen Heldenzeitalters, die mythisch-geschichtliche Gestalt Giuseppe Garibaldis zur Grundlage dienen darf.

Die Phantasie erhält in diesem modernen „historischen Roman“ eine ganz neue Rolle — oder vielmehr die des vorzeitlichen Dichters wird ihr zurückgegeben. — Nicht die „Erfindung“ von Gestalten und Abenteuern ist ihre Aufgabe, sondern die Vergegenwärtigung entschwundener Gestalten, überlieferter Abenteuer. Und die in der Originalitätssucht der „spannenden Erfindung“ und „originellen Charakterzeichnung“ erschöpfte Phantasie, die in der Zeit der Balzac, Dumas, Sue, der Alexis, Rehfues, Holtei noch frisch und unbedenklich gewaltet hatte, kehrt so zu dem gesunden Nährboden der „historischen Phantasie“ zurück.

Gerade Begabungen von stark fließender Erfindungs- und Erzählungsgabe suchen und finden diesen Anschluß. Was der Erzähler Frenssen vor dem Erzähler Rosegger voraus hat, Ricarda Huch vor Helene Böhlau, Thomas Mann vor Clara Viebig, Rudyard Kipling vor dem letzten Nachfahren des von ihm bewunderten älteren Dumas: vor Stevenson, Anatole France vor den letzten großen Erzählungskünstlern Frankreichs und selbst jenem unvergleichlichen, unerreichbaren, nie genug zu lesenden Maupassant, das ist dies, daß sie die Fülle der Einzeleinfälle zu bändigen lernten, in denen die anderen bleiben. Maupassant ist ganz gewiß ein viel größerer Meister der Einzelerzählung, ja der Erzählung überhaupt, als Anatole France, der zur einfachen Wiedergabe eines merkwürdigen Abenteuers zu sehr Philosoph, zu sehr Skeptiker ist. Aber dem letzten Voltairianer ergab sich ein geschlossenes Bild von der Psychologie der Französischen Revolution, und er brauchte die Gestalten für sein kleines Epos „Es dürsten die Götter“ nicht erst zusammenzusuchen. In seinem Roman „Erloschenes Licht“ ist Rudyard Kipling von einer Einzelgestalt ausgegangen, um die er andere gruppiert, und es bleibt

zuweilen die Empfindung der Gewaltsamkeit: ist es nicht bloßer Zufall, daß der unglückliche Maler an dies Scheusal gefesselt wird? Aber Indien mit seiner wundersamen Einheit von Natur- und Menschenleben hat er als Ganzes in seine Phantasie aufgenommen, und die Erzählungen aus Indien oder die Dschungelbücher gehören zusammen wie in der Odyssee die Lieder von Penelope und den Freiern mit den Erzählungen von Lotophagen und Zyklopen.

Ich betone es noch einmal: die neue Art braucht selbstverständlich höhere Kunstwerke nicht zu ergeben. Rosegger ist ein vortrefflicher, Maupassant ein unübertrefflicher Erzähler von Einzelabenteuern; Anatole France oder Thomas Mann besitzen ihre leichtfließende Erzählungsgabe nicht. Aber die Art selbst scheint mir die größere, scheint mir vor allem dem Epos mehr gemäß; und deshalb scheinen mir hier die größten Hoffnungen zu liegen. Hoffnungen — zum Teil auch schon Erfüllungen. Denn auch an die schwere Aufgabe, diesen, wenn man so sagen darf, volksepischen Stil auf die Gegenwart zu übertragen, haben von Tolstoi und Zola unabhängig deutsche Epiker sich herangewagt; und hier liegen neue Formen des Romans bei den Brüdern Mann, bei Jakob Wassermann, bei Ernst Zahn, bei Gustav Frenssen.

Allerdings ist eine neuere, ausschließlich auf den artistischen Wert der „Wortkunst" eingestellte Kritik geneigt, den beiden letzteren (und zumal Frenssen) literargeschichtliche Bedeutung völlig abzusprechen; aber mir scheint das eben nur den Bankrott einer Urteilsweise zu bedeuten, die nur noch die äußere Form beachtet, ohne von der inneren etwas zu verstehen. Das große Problem der Übergangszeit fordert bei Zahn, das noch merkwürdigere einer im Werden begriffenen neuen Zeit (was nicht dasselbe ist!) bei Frenssen eine Anspannung, die für die freilich köstliche Formgebung Thomas Manns keinen Raum läßt. Immerhin zeigt Frenssens literarisches Autodidaktentum Härten des Stils, Unfertigkeiten der Technik, Gewaltsamkeiten der Auffassung, die Ernst Zahns sorgfältig gepflegte Form nirgends entstellen — er schreibt vielleicht jetzt das reinste Deutsch in Deutschland, seit Hermann Hesse den Stil seines „Peter Camenzind" in der Unruhe kleiner

Aufsätze verloren hat. Aber Zahns Thema ist auch leichter zugänglich: die „brückenlose“ Scheidung zweier Generationen, die zugleich die zweier sozialer Stile ist, und die für eine auch sonst bezeugte innere Umgestaltung der deutschen Schweiz (schon seit den Tagen von Gottfried Kellers „Martin Salander“) bezeichnend scheint, bildet in vielen Variationen den Gegenstand von Zahns Erzählungen, die auch in der vielfach typisierenden Technik und Charakterzeichnung volkstümlich bleibt. Frenssen aber will das Epos des werdenden neuen Deutschland schreiben und packt mit starker Bauernfaust nach all seinen Problemen: Wandlungen im sozialen, im industriellen, im moralischen und religiösen Leben. Die stärkste Gemütsunruhe unserer Zeit, ihr Hungern und Dürsten nach Gerechtigkeit, erfüllt den „Untergang der Anna Hollmann“ wie die Sehnsucht nach der Beruhigung in einem neuen Glauben „Hilligenlei“; die überseeische Ausdehnung des Handels gehört in sein Thema so gut wie der Bildungshunger des Jörn Uhl. Was Raabe an der Einzelgestalt seines Hungerpastors, Wilbrandt in einem Zyklus von Problemromanen darstellen wollte, das hat hier aus der Gesamtanschauung einer neuen, großen und gefährlichen Gärungsperiode heraus seine Gestalten und seine Abenteuer hervorgetrieben; und wie die Zeit unfertig ist, die er schildert, und ihre Menschen die Rundung noch nicht haben, die die gemeinsame Bewegung einheitlichen Perioden gibt, so wird die Unfertigkeit seines Stils fast zum Vorzug. An den „Parzival“ darf man bei diesem wirren Heldensang einer sich selbst suchenden Zeit freilich nicht denken, wohl aber an Grimmelshausens „Simplizissimus“: es ist der halb autobiographische, halb „panoramische“ Niederschlag jenes dreißigjährigen inneren Krieges, der die Friedensjahre nach Sedan erfüllte.

In dem starken, wilden Rhythmus liegt die Poesie dieser werdenden Nationaldichtung; und von der Macht des Rhythmus über die neuere Dichtung sprachen wir schon. Unmittelbar den Dingen ihren Rhythmus abzuhorchen und ihn wiederzugeben, das versucht die „fortgeschrittene Lyrik“ von Arno Holz und Otto zur Linde bis zu Georg Heym, die neue Malerei von Matisse bis zu den tollsten Futuristen. Höher noch ragt das Streben

derer, die in dem Rhythmus der Dinge erst das Rohmaterial sehen, das sie zu Melodie zu klären haben: was wir von dem Lyriker Verhaeren zu berichten hatten, das gilt auch von dem Dramatiker Hauptmann, von dem Maler Hodler; das gilt von den Romandichtern Mann und Wassermann.

Jakob Wassermann ist nach tapferstem Suchen auf die Pfade des alten englischen Romans zurückgekehrt; aber aus dem Gesamteindruck von der unerhörten Romanhaftigkeit des Menschenlebens, das eine Loslösung des Einzelnen und seiner Psychologie aus der Verkettung und Psychologie der Verhältnisse kaum gestattet, treten ihm doch allmählich Einzelschicksale hervor, deren melodische Stimmführung ein großes Orchesterstück zusammenbauen läßt; und nur die innere Rhythmik und Melodik dieser menschlichen Einzelstimmen im Konzert will die kunstvolle Form seiner neuen Romanprosa wiedergeben. Noch abenteuerlicher empfindet Thomas Mann die Welt: wie bei Wassermann von ihrer Romanhaftigkeit, kann man bei ihm von ihrer Märchenhaftigkeit sprechen. Man verstehe uns recht: nicht so, wie frühere Romandichter, wollen diese effektvolle Verwicklungen in ein sonst festgefügt prosaisches Leben hineinkünsteln, sondern das immer neue Staunen vor der Unbegreiflichkeit des Lebens läßt sie Proben, Beispiele dieser typischen Verwicklungen herauslösen. Es ist wunderbar, daß die Herzensreinheit des Kaspar Hauser die Herzensträgheit der Gesellschaft nicht überwinden kann; märchenhaft, daß ein beliebiger amerikanischer Milliardär die verrosteten Zustände eines altlegitimen Duodezstaates heilt — aber das sind die Wunder und Märchen der Wirklichkeit. Sie gilt es in einem angemessenen Stil wiederzugeben, den vor dem Schein jener Willkür, die in der Wirklichkeit vielleicht herrscht, nichts retten kann als die strenge Kunst des inneren Rhythmus — die allein uns noch von der Vorstellung einer Gesetzmäßigkeit der Dinge übriggeblieben ist.

Denn man darf nicht vergessen, daß es sich hier in letzter Linie um die Weltanschauung der neuesten Zeit überhaupt handelt. Der naive Polytheismus der Alten erkannte in der Natur eine Mischung von Gesetzmäßigkeit und Willkür, die er in seinem Dämonenglauben höchst glücklich widerspiegelte: ein gesetzliches

Nebeneinander von Mächten, deren jede doch ihrem inneren Wesen mit Notwendigkeit gehorcht. Der wilde Flußgott und die sanfte Nymphe, der rasche Winddämon und die zarte Buschfrau — sie regieren Wasser und Wald, jedes von dem anderen unabhängig, jedes seinem eigenen Gesetz gehorchend. — Dann kamen Jahrhunderte, die in die „Natur" Einheit zu legen versuchten und Weisheit und Güte; es sind die unserigen nicht mehr. Wir sind hier ganz gewiß keine Monisten mehr; und selbst der amerikanische Religionsphilosoph William James hielt eine Wendung zu neuem Polytheismus für denkbar. Tatsächlich besitzen wir ihn längst; nur daß unsere Mythologie nicht mehr die „unbelebte Natur" beseelt. Es gibt für den Modernen kaum noch eine solche Natur, in die der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. Was den alten Hellenen oder Germanen die Natur war mit ihren geheimnisvollen Abgründen, ihrer dämonischen Gewalt, ihrem unwiderstehlichen Reiz — das ist den Modernen die menschliche Gesellschaft. Was bedeuten ihnen die Flüsse? Die Straßen besingt Verhaeren als die von den Menschen beschrittenen Wege. Was sind uns Berge? Hochragende Fabrikschornsteine sind mehr als sie Sinnbilder des einsamen Aufsteigens in unerreichbare Höhen. Und die Liebesgeschichten zwischen Göttern und Menschen, die Menschensehnsucht der Undinen und Seejungfern, die heiße Verliebtheit der Ritter in die Schwanenjungfrau — sie sind uns nur noch Symbole der unverrückbaren Grenzmauern, die Theodor Fontane oder Ernst Zahn zwischen den „Bildungsrassen" befestigt sahen.

Dieser modernen Mythologie der menschlichen Zusammenhänge entspricht Thomas Manns Stil mit seiner Märchentechnik der epischen Wiederholungen, mit seiner Annäherung an rhythmische Prosa, mit seiner übersichtlichen Gliederung; nur daß an die Stelle der typischen Charakteristik eine scharf individualisierende getreten ist; denn wie für Homer Skamander und Simoeis die Flüsse, sind für ihn alle Glieder des Hauses Buddenbrook verwandte, aber im tiefsten verschiedene Eigenpersönlichkeiten. — Gerade diese Erfassung fehlt dem Bruder: die äußere Kunst des Stils treibt Heinrich Mann noch weiter, aber er bleibt nicht nur will-

kürlich gruppierender Synthetiker, sondern er sieht wirklich nur die Gesten, wo Thomas Mann hinter ihnen das klopfende Herz sieht. Einmal nur näherte sich Heinrich Mann jener individualisierenden Auflösung des Gesamteindrucks in der „Kleinen Stadt"; aber auch hier sind die Personen, was eingestanden oder uneingestanden alle seine Personen sind: nicht Menschen, sondern Schauspielerrollen. Der Stil hat den Inhalt aufgezehrt, und wo Thomas Mann die Wahrscheinlichkeit des Märchens erreicht, erreicht Heinrich Mann nur seine Unwahrscheinlichkeit.

Eine Zeit, die in dieser Weise die mythologische Poesie erneuert, realistisch, psychologisch, historisch, kann auch dem im eigentlichen Sinne mythologischen Epos nicht fern bleiben. Ja, hier hat sie das höchste ihrer Epik geschaffen — mit Spitteler meinen manche, mit Nietzsche glaube ich. Gewiß, auch Spitteler sucht in seinen „kosmischen Epen" eine geschlossene Weltanschauung in dichterischer Form kristallisieren zu lassen; aber er kommt über die alte Kunst der Allegorie, wenn auch in lebensvoller Durchführung, nicht hinaus und nicht über eine Gruppierung erdachter Persönlichkeiten und Abenteuer. Aber in Nietzsche ist das letzte und höchste Suchen der Zeit selbst Dichtung geworden; es gibt bei ihm, wie bei den größten Dichtern, gar keine „Stoffwahl" mehr, sondern nur Notwendigkeit. Diese Zeit sucht eine neue Religion; sie will, wie Hebbel es nannte, einen Gott gebären. Das ist ihr tiefstes Sehnen: die Welt, die sich von ihr gelöst hat, will sie sich wieder erobern, wie die Germanen der Völkerwanderung Reiche erobern wollten. Der Religionsstifter mußte der Held des mythologischen Epos unserer Zeit werden, wie der Titan Faust der Held des philosophischen Dramas unserer klassischen Zeit. Und indem Nietzsche so verfuhr, wie auf ihrem Gebiet die Ricarda Huch und Selma Lagerlöf: indem er das Überlieferte, die großen Sagen, Gestalten, Erlebnisse nicht umformte, sondern nur aus seiner innersten Erfahrung heraus erneuerte und belebte, gab er etwas ganz Neues und Uraltes: das moderne Epos großen Stils, die Geschichte von dem ganz innerlichen und doch weltbewegenden Kampf, die Erneuerung der Geschichten von Buddha und Mohammed und Franziskus aus dem

Fühlen des modernsten „Europäers“. Und so ward denn auch der Stil mit seiner biblischen Modernität neu und alt zugleich, und die zeitlos orientalische Färbung bleibt in den wirksamen Andeutungen der Epen aus den Tagen der Kreuzzüge ...

Mit dem „Zarathustra“, glaube ich, hat die neuere Epik ihren höchsten Gipfel erreicht; und mir scheint diese Dichtung das einzige wirkliche Epos seit dem Mittelalter. Die großen Volkssagen von Faust, Tannhäuser, dem Ewigen Juden stehen jedenfalls dem Typus des großen Epos näher als alle Kunstepen nach Ariost, auch Miltons und gewiß Klopstocks religiöses Epos nicht ausgenommen. Und was wollen gar die Heldengedichte derjenigen Zeit besagen, deren wirkliche Epik so echt bürgerlich war? Freytag und Heyse sind uns nicht nur bessere Epiker, nein auch größere Dichter als die Schack und Lingg in ihren allzu gewollten Kunstepen!

Wenn aber so die Wendung zur deduktiven Poesie, zur Dichtung, ich möchte sagen von der Welt her (statt von dem Einzelnen) dem Epos zugute kommen mußte — war sie für das Drama nicht ein Verhängnis?

Vielleicht. Es ist wohl möglich, und manchmal möchte ich es glauben, daß ein Drama im Sinne früherer Zeit auf Jahrhunderte so unmöglich sein wird, wie Jahrhunderte lang ein Epos im vollen Sinn unmöglich war. Aber man darf in diesen Dingen nicht zuviel spekulieren und noch weniger soll man prophezeien. Auch fehlt es nicht an Symptomen, die umgekehrt auf eine neue Blüte des Theaters weisen!

Das zwar nur in Deutschland. Haben wir im Roman mehr Talente und mehr interessante Leistungen als gegenwärtig irgendeine andere Sprache, sind im Epos wenigstens die Germanen allein auf der höchsten Stufe, so ist die Vorherrschaft im Drama noch viel unbedingter — in derselben Kunstform, in der wir so lange den Franzosen, den Engländern, den Skandinaviern nachhinkten! Von einem englischen Drama ist nur so weit zu reden, als es Bernard Shaw gefällt, das alte Pariser Thesenstück mit jungdeutschen Anspielungen, Paradoxien — und psychologischen Lizenzen zu erneuern. Frankreich arbeitet nur noch für den

Massenkonsum, und seine vornehmsten Dramatiker bedeuten für die Weltliteratur sowenig wie die englischen Romanciers unserer Tage. Der Norden, an glänzenden Erzählern noch überreich, hat der Weltliteratur nur noch Gorkis merkwürdige Anfänge geschenkt. Wo bleibt Italien, wo bleibt Amerika? Dagegen in Deutschland — auch hier welche Fülle der modernsten Bestrebungen, ernster Talente, merkwürdiger Leistungen! Steht es doch auch mit der Bühne nicht anders: alles Schelten einer berufsmäßig mißvergnügten Kritik kann der Reichshauptstadt den Ruhm nicht rauben, in Otto Brahm und Max Reinhardt gleichzeitig zwei Theaterleiter besessen zu haben, wie sie so verschieden und so bedeutend auch Paris und Wien nie nebeneinander gesehen haben!

Auch der Anstoß zu der ganzen neuen Bewegung ist nicht, wie man anzunehmen pflegt, vom Ausland her gekommen, sondern aus Deutschland selbst. In Hebbels gewaltiger Grüblerseele wird die Richtung, die in der Volksszene Schillers, Kleists, Grabbes sich ankündigte, zuerst für die ganze Dramaturgie bestimmend. Er zuerst sieht die Gestalten, die seine Bühne füllen sollen, nicht mehr lose im leeren Raum, sondern eingebaut in die lückenlose Kontinuität menschlicher Zusammenhänge; und gerade aus dieser Gesamtkonzeption erwächst ihm seine tragische Theorie. So eng ist alles aneinandergeschlossen, daß bei dem geringsten Versuch, sich auszudehnen, der einzelne an den Schranken sich zerstößt — mag er nun ein gewalttätiger Holofernes sein oder eine sanfte Agnes Bernauerin, mag die uralte Tradition Lydiens ihn einschließen oder die bürgerliche Gesellschaft der Kleinstadt. — Aber diese Theorie ward bei Hebbel noch nicht volle dramatische Wahrheit; zu sehr war er selbst noch in die Überlieferung gebannt, die von dem Helden aus das Drama aufbaute — und die vielleicht die unverrückbare Grundlage jeder in vollem Sinn dramatischen Dichtung bedeutet. Ja, er übertrieb noch diese dominierende Stellung des einzelnen und betonte noch überstark die Einzigkeit von Holofernes und Judith, von Siegfried und Kriemhild; und in seiner Entwicklung von der „Judith" her zeigt sich sogar ein beständiges Abrücken von der Massenszene — charakteristisch genug.

Das germanische Bedürfnis nach scharfer Abstufung der Gestalten ward mächtig über die eigene Theorie, nach der eigentlich ein Starker und Großer niemals erst aufkommen könnte: jeden Herkules würden die Schlangen schon in der Wiege zerdrücken!

In anderer Form mußte das analytische Drama kommen, und nun allerdings aus Norden her, wo der Begriff und die Anschauung der Masse lebendiger ist als in unseren zerklüfteten Staaten. Wie im Epos geht Tolstoi in der „Macht der Finsternis" von der Gemeinschaft aus; gerade wie die neuere Staatslehre und Kulturgeschichte — sehr nachdrücklich z. B. in Eduard Meyers großartiger „Geschichte des Altertums" — betont, daß Staat und Gesellschaft älter sind als die „Einzelnen", die nach Rousseau den Staat gebildet hatten. Das Verbrechen des Einzelnen ist die Schuld, die Guttat des Einzelnen ist das Verdienst der Gemeinschaft. So fühlte ja auch Dostojewski: Raskolnikow muß büßen, weil die Gemeinschaft an ihm leidet wie der Mensch an einem kranken Gliede, und weil sie der Heilung bedarf — nicht um seinetwillen; nicht, wie Hegel meinte, das Recht des Verbrechers ist die Strafe, sondern die Heilung einer sozialen Wunde ist sie. So wirkte Tolstois künstlerisch rohes Drama mit der ganzen Macht eines religiösen Bekenntnisses und mit der ungeheuern Lebenswahrheit von Gestalten, die zusammengehörten wie Kinder einer Familie — nicht zusammenkomponiert, nicht von dem Zufall der Geschichtsüberlieferung nebeneinandergestellt. Nur einmal hatte man das näher auf der Bühne gesehen, in einem kleinen Nebenwerk eines der größten Dramatiker aller Zeiten: in „Wallensteins Lager", das schon Jacob Grimms feiner Blick für Schillers vollkommenste Leistung erklärte.

Ganz anders wieder stellte sich Ibsen zu dem Problem; weniger radikal als der Russe; bis zu einem gewissen Grade das französische Thesenstück — das ja immer mit der „Gesellschaft" als der stärksten Macht operierte — mit Hebbelscher Problemtiefe vereinigend. Er sucht das Gleichgewicht zwischen dem starken Einzelnen und der „kompakten Majorität": das Dilemma des Dr. Stockmann ist immer das seine geblieben, und der moderne und psychologisch gewordene Holofernes — John Gabriel Bork-

mann — oder die Judith als perverse Gesellschaftsdame — Hedda Gabler — ringen um seine Sympathie mit den Dienern der Vielen in den „Stützen der Gesellschaft“ oder „Klein Eyolf“. Das eigentlich „dramenbildende Motiv“ aber ist immer bei Ibsen dies: daß die Gesellschaft aus sich selbst den Schaden gebiert, gegen den nun im Kampfe mit ihr der Einzelne sich erhebt. Es ist nicht Helmer, dessen unbewußte Heuchelei Nora vom Hause treibt; sondern in der guten Gesellschaft ist der Pharisäismus so stark, daß ein schwacher Beliebiger wie Helmer in dieser Weise gegen seine von der Ansteckung unberührte Frau aufzutreten gezwungen ist. Es ist nicht Gregers Werle, der den Frieden im Hause Ekdal zerstört; sondern die Gesellschaft berauscht sich in hohlen idealistischen Phrasen, die einen gutgläubigen Idealisten zu diesem „Kampf gegen die Lebenslüge“ aufhetzen. Dann freilich steht die Gesellschaft, die eigentlich Schuldige, wieder geschlossen gegen den, der an ihrer gespensterhaften Konvention rüttelt . . .

So wäre dies Drama, das so glücklich den Kollektivhelden und den Einzelnen nebeneinander stehen läßt, mit der Tiefe seiner psychologischen Kenntnis, mit der Sicherheit seiner Technik, mit der Feinheit seines scheinbar ganz absichtslosen Dialogs in seiner Art so vollkommen wie das Drama Shakespeares — wenn ihm nicht die Erbschaft des Thesenstückes anhaftete. Diese aber zwingt Ibsen zu den leidigen Disputationen der vierten Akte — vor allem in dem sonst technisch so hochstehenden „Rosmersholm“, und zu den gefährlichen Verletzungen der (von Hebbel schon so eifrig angestrebten) Objektivität schon im „Volksfeind“. Und von hier stammt auch das berühmte „Fragezeichen am Schluß“; denn wenn es beweist, daß Ibsen die Probleme nicht apodiktisch lösen wollte, so beweist es doch auch, daß er sie als Probleme erhob. Er ist noch nicht frei genug von der moralisierenden Zurichtung des Thesenstücks; ehrlich genug, einen bestimmten Ausgang nicht zu erzwingen, ist er doch nicht modern genug, ihn uns gar nicht erst in den Horizont zu bringen.

Der Versuch einer solchen moralisierenden Lösung, wie der „Volksfeind“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“ ihn bringen, ist an sich eine Vermischung rein künstlerischer mit außer-

ästhetischen Tendenzen. Gewiß hat jedes Kunstwerk eine „Moral", aber sie muß wie die Moral eines Menschenlebens in seinem Verlauf liegen und nicht in seinem Ausgang. Und gewiß bedarf das Drama eines wirklichen Schlusses, wie das Gemälde seines Rahmens: Exposition und Katastrophe müssen es einrahmen, es gegen die übrige Welt einschließen. Aber der Schluß muß wie die Exposition unmittelbar zu dem Drama gehören, und der eine darf sowenig ein Epilog ad spectatores sein wie die andere ein Prologus. Deshalb ist Björnson, den moderne Einseitigkeit neben Ibsen in seinen dichterischen Qualitäten überhaupt unbegreiflich herabzusetzen liebt — ihn, der die Zukunft Norwegens gedichtet hat wie Walter Scott Schottlands Vergangenheit! —, in seinem größten (und, wir leugnen es nicht, seinem einzigen großen) Drama selbst als Dramaturg dem großen anderen Thronprätendenten überlegen. „Über unsere Kraft" muß mit dem Fragezeichen enden, denn die Frage — gibt es noch Wunder? — ist das erregende Moment der Menge selbst, ist die Seele der Handlung; so daß Björnson hier ein dramatisches Gegenstück zu Nietzsches religiösem Epos geschaffen hat. Aber die Frage, die Dr. Stockmann vor der Volksversammlung erörtert, ist es nicht, um derentwillen der Konflikt sich entsponnen hat; sie hat sich erst nachträglich ergeben.

Und so bedeutet es einen dramaturgischen Fortschritt über Ibsen hinaus, wenn statt der moralischen Ansprache am Schluß eine rein ästhetische Lösung gesucht wird, d. h. grob ausgedrückt, die Konzentration der gesamten Handlung in einer Formel. Sie kann in einem Tendenzdrama wie dem „Prinzen von Homburg" den Charakter jener „Ansprachen" haben, oder in einem Drama, dessen Handlung in der leidenschaftlich erregten Frage an Gott besteht, den des „Fragezeichens", aber sie kann noch in vielen anderen Formen den Abschluß geben, den der Hörer braucht. Die Linien müssen sich in einem Winkel schneiden und dürfen nicht ins Unendliche weiterlaufen. — Diesen rein aus der Handlung selbst erfließenden Abschluß will Gerhart Hauptmann künstlerisch gestalten. Der Rhythmus der Handlung soll in einem melodischen Schlußakkord zusammengefaßt werden. Das ist der „Naturlaut", von dem der Kollege Crampton spricht. Hauptmann holt aus der Verzweigung

der Verhältnisse ein großes Stück heraus mit dem Erdreich an den Wurzeln: die Weber, den Bauernkrieg, die Berliner Mietkaserne; diesen „Komplex" will er wiedergeben mit dem ihm eigenen Stil und will ihn zwingen, seine geheime Musik erklingen zu lassen, wie Verhaeren die Telegraphenstangen und Fabriksäle dazu zwingt. Die folgerichtigste Lösung des Problems, das das analytische Drama stellt, wird mit bewundernswerter Ehrlichkeit hingestellt; nur daß doch zuletzt, wie in „Gabriel Schillings Flucht" oder gar den „Jungfern vom Bischofsberg" — dieser Kodifikation aller Schwächen Hauptmanns — die Melodie oft herbeigezwungen wird, wenn sie nicht — wie in den Schlußversen aus „Rose Bernd" oder „Pippa tanzt" — von selbst erklingen will . . .

Nur eben dies ist die Frage: ob dieser Fortschritt in der gattungsgemäßen Entwicklung des analytischen Dramas nicht bereits über die Möglichkeiten der Dramaturgie selbst hinausführe? Denn daß Hauptmann oft zu lyrisch ist, liegt nicht in der Gattung, sondern in dem Temperament des Dichters; daß er — etwa in dem vielfach großartig gelungenen „Armen Heinrich" — den „dramatischen Effekt" beinahe zu vornehm von der Bühne verbannt, gehört mehr seinem Charakter an als seiner Art der Dramatik; aber daß die Wiedergabe des „Komplexes" bewußt an die Stelle des „Konflikts" tritt, könnte verhängnisvoll sein, denn es nimmt dem Drama die Eine Dimension und macht es zu einem bloßen Nebeneinander . . .

Aber „Die Weber", „Hannele", „Rose Bernd", „Florian Geyer", „Der arme Heinrich", „Gabriel Schillings Flucht" und vielleicht am deutlichsten „Fuhrmann Henschel" beweisen ja doch, daß Entwicklung und also Nach- und Auseinander auch bei dieser Anlage möglich sind! Und fordert nicht jene Hauptmacht aller neueren Dichtung, der Rhythmus, selbst schon eine Entfaltung in wirklicher Zeitfolge?

Die Sache steht doch vielleicht einfach so, daß der Konflikt tatsächlich geblieben ist und ebenso die „tragische Schuld", die — wir wissen es vor allem seit Hebbel! — kein moralisches Verschulden zu sein braucht. Der eigentliche „Held" bei Ibsen ist die Gesellschaft, und ist bei Hauptmann eben der „Komplex", d. h. ein besonders eng

ineinander verzweigter Teil der Gesellschaft. Dieser Held geht durch innere Wandlungen durch wie Tasso oder Othello, und die äußere Handlung ist nur das Symbol dieser inneren Entwicklung. Im letzten Sinne sind alle Dramen Hauptmanns „vielstimmige Monologe", wie es Goethes „Faust" und Shakespeares „Hamlet" übrigens auch sind.

Diese bedeutende Erscheinung in der Weltgeschichte des Dramas ist aber nicht die einzige, die unsere Aufmerksamkeit fordert.

Zeigt das analytische Drama an sich eine Annäherung der dramatischen Form an die epische, so sehen wir bei Hofmannsthal die Methode des neuen historischen Romans zur Erneuerung älterer Dramen verwandt. Im „Geretteten Venedig" und bedeutender noch in „Elektra" oder „Ödipus und die Sphinx" nimmt er (und ebenso Beer-Hofmann im „Grafen von Charolais") eine künstlerisch schön geformte Überlieferung, eine „Sage", und sucht sie aus lebendiger Anschauung zu erneuern. Die Lücken der Überlieferung sind zu ergänzen: aber wie sah es in Elektras Seele vor der Tat aus? Wie denken wir uns die Vorgeschichte des Ödipus? Mag er aus seiner nervösen Organisation heraus allen anderen geantwortet haben — das Verfahren ist doch nicht nur demjenigen verwandt, dem wir Goethes „Iphigenie", Grillparzers „Medea" und — am nächsten vergleichbar! — Kleists „Amphitryon" verdanken, sondern auch dem der großen Nationalbühnen Spaniens und Frankreichs. — Und in dem gleichen, an Talenten so reichen Österreich versucht Schnitzler die bisherigen Formen des neueren Dramas zu vereinigen. Es sind wesentlich deren drei: zwischen dem „intimen Schauspiel" mit einer geringen Personenzahl, wenig Handlung, ausgearbeitetem Dialog und dem Massendrama mit großer Personenzahl, bewegter Handlung, Sprache im Freskostil (O. J. Bierbaum unterschied sie als „Flüster- und Schmettertheater") steht vermittelnd noch das Gesellschaftsdrama aus der Pariser Schule, das in allen Punkten die Mitte hält. Schnitzler bildet sich zunächst unter dem Einfluß der dialogisierten Novellette der Franzosen ein „intimes Gesellschaftsdrama" („Anatole", „Liebelei"), dessen Technik als die des Dialogs vor bewegtem Hintergrunde bezeichnet werden könnte, und schreitet

von hier aus zu dem kühnen und glücklichen Versuch seines „Jungen Medardus", der das Volksdrama in der weiter zurückliegenden Bühne, den feinen Dialog auf der vorderen zeigt —, eine Art moderner Mysterienbühne mit geteilten Bühnenräumen tut sich auf. — Oder das Volksdrama wird überhaupt im Sinne des intimeren Dramas stilistisch vereinfacht: Ausschnitte aus der breiten Menge werden mit Annäherung an Ibsens Art behandelt, wobei zugleich eine Art von Tragikomödie entsteht. Mehr auf der Basis der höheren Gesellschaft suchten so Wilde und Shaw ein neues aristophanisches Drama zu erbauen, mehr auf der der unteren Volksklassen Thoma und Ruederer; nur daß bei ihnen allen — Ruederer in seinen besten Momenten ausgenommen — die Phantasie und die Poesie hinter dem Witz und der Paradoxie zu weit zurückstehen. Ganz eigentümlich scheint nun aber eine politisch-soziale „neuere Komödie" zu entstehen, indem Carl Sternheim die tragikomische Figur des Philisters mit dem Glück seiner Hohlheit und der Seligkeit seiner Beschränktheit zum Mittelpunkt seiner bürgerlichen Komödien („Die Hose", „Die Kassette", „Bürger Schippel") macht. Was ihm nun aber besonders noch nachzurühmen ist, ist der Versuch, dem neuen Inhalt auch eine neue Form zu geben. Wilde und Shaw bleiben bei dem Sprühregen feuilletonistischer Einfälle stehen, die, in der ganzen Spielweite vom verhüllten Tiefsinn bis zum blendenden Unsinn sich bewegend, doch keine feste Charakterzeichnung aufkommen lassen. Thoma und Ruederer verharren in der Tradition des alten Volksstücks mit seinen zu engen dialektischen und lokalen Voraussetzungen. Hermann Essig, dessen wütender Pessimismus ihn fast poetisch macht, schwankt zwischen gewollten und ungewollten Stilloſigkeiten. Aber Sternheim versucht für das Schauspiel, wie Wassermann und Mann für die Erzählung, eine neue Sprache zu schaffen, in gehaltvollen lakonischen Andeutungen, in einer bewußt antiepischen Verkürzung der Handlung, in einer rhythmischen Anordnung der Szenen. Hat doch neuerdings Julius Bab die ganze Dramaturgie auf den Wortkampf zurückführen wollen — so geistreich wie irreführend; denn so stark kann das Bild der Person die Szene beherrschen, daß Shakespeares „Julius Cäsar" mit vollem Recht so heißt, obwohl der Held in

dem größten Teil der Tragödie schon verstummt ist, und daß „Wallensteins Lager", in dem der Feldherr nicht einmal als stumme Person erscheint, einen wesentlichsten Teil des Wallensteindramas bildet!

In all diesen Versuchen, bei dem Österreicher, dem Iren, dem Bayern, handelt es sich schließlich um dramaturgische Kompromisse zwischen dem intimen Seelendrama und dem Volksstück, zwischen Problem- oder Thesenstück und realistischer Naturnachahmung, zwischen Synthese und Analyse; während Hofmannsthal nach der antiken, Sternheim nach der modernen Seite hin vom Stil aus alte Motive zu verjüngen suchen. Seinen ganz eigenen Weg ging ein Einsamer. Ich meine nicht Wedekind, diesen tragischen Nestroy, der Shaws dramatischen Feuilletonismus mit blutig-pathetischer Ironie zu formlosen Potpourris vermischt; oder Paul Ernst, dessen leidenschaftliches Streben auf die reine Kunstform nur noch das Skelett der Handlung übrig läßt — das einzige, was der Handlung in Wedekinds neueren Dramen fehlt. Ein größeres dramatisches Talent ist Herbert Eulenberg, der auch seinerseits zu den Erneuerern der dramatischen Wortkunst gehört — gewissermaßen das idealistische Gegenbild zu Sternheims Realismus, so reich und voll und poetisch in seinen prachtvoll dahinströmenden Reden, daß auch hier durch den Überfluß die Charaktere leicht undeutlich werden; unter allen Dichtern der Gegenwart, so weit ich sie kenne, der einzige, dem in voller dichterischer Kraft jenes schönste Geheimnis der Poetenseele geschenkt ward: die Leidenschaft, der „dichterische Wahnsinn", die Verzückung im Anblick der eigenen Visionen. — Aber wie Gottfried Keller, so sehr wir den großen Erzähler verehren und den großen Erzieher lieben, als Vertreter einer älteren Richtung für die weltliterarische Entwicklung weniger bedeutet als manches viel geringere, aber auf neuen Bahnen vorwärtsstrebende Talent (ein Gesichtspunkt, den man bei der Beurteilung unserer Beurteilungen nie außer acht lassen darf!), so können wir auch diesen großen dramatischen Begabungen für die universelle Entwicklung des Schauspiels diejenige Bedeutung nicht zumessen, die Gerhart Hauptmann ohne Zweifel, vielleicht aber auch Hofmannsthal und Schnitzler zukommt. Eigen aber steht es mit jenem Einsamen: mit Strindberg.

Strindberg ist mit innerer Notwendigkeit Dramatiker, und auch seine Romane streben zur dramatischen Szene; und ist in gewissem Sinne (wie man es ja auch von Hauptmann sagt) das Gegenteil eines Dramatikers. Ein Dramatiker, weil in ihm alles zur Konfrontierung der Gegensätze drängt, zur leidenschaftlichen Aussprache, zur raschen Charakterentwicklung; kein Dramatiker, weil die Ruhe ihm fehlt, sich mit seinen Figuren (was Ibsen so meisterlich verstand, was Hebbel so stolz von sich rühmte) bekannt zu machen, weil ihm die Objektivität zu rasch verloren geht, weil er an den Zuschauer zu wenig denkt. Sein Drama ist ein laut und überlaut werdender innerer Dialog und dem wissenschaftlichen Dialog (der auch so selten objektiv ist!) näher verwandt als dem dramatischen. Vor allem aber: es ist ein Dialog, der für Strindberg die Welt ausfüllt. Denn bei ihm ist weder zur Synthese Gelegenheit noch zur Analyse: es gibt gar nicht viele Einzelne, die zur Gruppe zusammentreten oder aus der Gesamtheit heraustreten könnten; es gibt nur diese beiden, in der ganzen Welt nur diese beiden, die miteinander ringen. Nicht nur, wo eigentlich nur zwei Figuren auf der Bühne sind, wie im „Totentanz" — auch in figurenreichen Geschichtsdramen wie „Erich XIV." gibt es nur die beiden, gibt es nur das Ringen zweier Seelen, die die Welt ausfüllen. Auch bei Hebbel gibt es eigentlich nur Judith und Holofernes, Genoveva und Golo, Siegfried und Brunhild — aber der Hintergrund ist doch da, sei es selbst nur als Wand; wie am entgegengesetzten Pol, bei Schnitzlers tragischem Feuilletondrama, der Dialog einen bewegten Hintergrund der Gesellschaft voraussetzt. Bei Strindberg verschwindet alles; der „Vater" teilt seinen Dialog mit der Gattin und Fräulein Julie mit der Knechtsseele, und von ihrem Aussprechen hängt Strindbergs Seligkeit und Existenz ab. Innere Notwendigkeit, wenn je eine solche ein Drama schuf; aber nur in der Frage selbst, in dem durchzukämpfenden Problem (man denke an Björnson!); Willkür in aller Bekleidung und Ausstattung der kämpfenden Seelen mit körperlicher Existenz ... Ein Schauspiel, noch merkwürdiger als Dostojewskis Roman und ohne pathologische Bestandteile sowenig wie dieser denkbar; aber nachzuahmen sowenig wie ein Erdbeben

oder eine Sturmflut und deshalb für die Entwicklung des Dramas im ganzen so sonderbar und so folgenlos wie die Malerei des Grünewald oder des Greco.

Streiften wir bei der Betrachtung Strindbergs schon die Form des wissenschaftlichen Dialogs, so wollen wir die Kunstform der wissenschaftlichen Darstellung überhaupt kurz anschließen; denn wer wird der Geschichtschreibung Macaulays und Carlyles, Rankes und Mommsens, der Naturbeschreibung Buffons und Darwins, Helmholtz' und Brehms, vor allem aber der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches weltliterarische Bedeutung absprechen?

Hier ist nun eine merkwürdige Wendung eingetreten. Wir waren in allen Kulturländern zu einer wissenschaftlichen Prosa gelangt, die Klarheit und Eindringlichkeit vereinigte und vor allem das erfüllte, was als die wichtigste Pflicht der wissenschaftlichen Prosa zu bezeichnen ist: eine Sachlichkeit, die, von Persönlichem und Allgemeinheiten gleich fern, sich in der Nähe der Objekte hält. In verschiedenen Schattierungen mögen etwa der Historiker Ranke, der Naturforscher Brehm, der Physiker Helmholtz als Meister dieses Stils in Deutschland bezeichnet werden. Daneben gab es einerseits die Richtung auf stärkere Betonung des Allgemeingültigen: über Rankes sentenziöse Neigung hinaus etwa in Mommsens beständigem Vergleichen alter und neuer Erfahrungen; andererseits die Betonung der subjektiven Persönlichkeit, nicht nur bei Historikern wie Treitschke und Sybel, sondern auch bei Naturforschern wie Carl Vogt und Ernst Haeckel. Das Höchste leistete die wissenschaftliche Prosa als darstellende Kunst in der Biographie Einzelner (Carl Justis „Winckelmann") und ganzer Epochen (Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance"). — Daneben starb eine alte Mutterform des wissenschaftlichen Berichts, der ausführliche Brief, fast ab; und die rhetorische Anwendung der Forschungsresultate, wie sie Frankreich kultiviert, ward nach einer letzten Blüte in Emil du Bois-Reymonds Reden nicht ohne Ursache unbeliebt.

Gemeinsam war diesen Klassikern der wissenschaftlichen Prosa eine gewisse Breite und Behaglichkeit, die freilich bei Mommsen

schon durch eine starke Freude am Epigramm, bei Ranke und Gregorovius durch eine solche von der Sentenz ein Gegengewicht fand. Aber immer sollte die Tatsachenfülle als solche auf ein großes Publikum unmittelbar wirken — ohne die Anpassung, die Brief und Rede fordern. Die klare Vorführung des Tatsachenmaterials galt als Endzweck.

Aber die „politischen Historiker" wollten doch eigentlich schon mehr: wollten die historia als magistra vitae beleuchten. Und Scherer oder Haeckel, Dühring oder Hartmann, und ebenso Huxley oder Lewis, Herbert Spencer oder Hippolyte Taine, Brunetière oder Benedetto Croce — um den jüngsten Vertreter dieser Richtung zu nennen — sie wollten alle über die Übermittlung von Tatsachen heraus, wollten mit den Gegenständen ihren Geist übermitteln, sie als Helfer für die eigene Weltanschauung anrufen, wollten werben.

Diese Tendenz einer suchenden und werbenden Zeit verhalf nun auch einer literarischen Form zum Durchbruch, die in dem allzusehr auf „Gründlichkeit" bedachten Deutschland merkwürdig lange zurückgeblieben war: dem Essay. Die Gelehrten gingen gern zu der Form leichter gehaltener Aufsätze, populärer Vorträge, wissenschaftlicher Reden über; und selbständig ward der Essay als eigene Kunstgattung durch den mehr kulturhistorisch-kritischen Karl Hillebrand, den mehr politisch-kritischen Otto Gildemeister und den vor allem ästhetisch-positiven Herman Grimm; die beiden ersten mehr von dem französischen und englischen Essay beeinflußt, während der dritte noch eigenartiger die Aufsatzmanier des alten Goethe zur Grundlage wählte. — Es ist merkwürdig, daß dies Aufblühen des deutschen Essays in Frankreich ein Sinken dieser dort entstandenen Kunstgattung begleitete; nur Anatole France hält sie noch in freier Höhe, während sie bei den Bourget, Brunetière, Lemaitre, Faguet fast so stark mit wissenschaftlichem Material belastet scheint wie der deutsche gelehrte „Aufsatz". Aber auch France verbirgt die Causerie gern in Romanform. Und wie mit Renan der letzte Klassiker des französischen, scheint mit Matthew Arnold der letzte des englischen Essays gestorben; obwohl natürlich bedeutende Nachfahren (wie der nur allzu feuille-

tonistische Shaw und der allzu gesuchte Symons oder der gefälligere Birrell) nicht fehlen.

Aber in Deutschland geht die Tendenz auf Entfernung von dem Tatsachenmaterial, auf Ausmünzen und Konzentrieren noch weiter. Wir wiesen schon auf die Neigung der größten Gelehrtenpersönlichkeiten dieser Epoche zum Epigramm und Denkspruch hin. Sie führt weiter zum Kultus des Aphorismus, der gleichsam der Essay des Essays ist, die Anregung zu dem anregenden Aufsatz. Friedrich Nietzsche, so gewiß auch individuelle Rücksichten bei seiner Stilbildung mitwirkten, ist doch auch hier eine symptomatische Erscheinung. Aber welches weltumspannende System, welche ungeheure Gedankenarbeit, auf jeden Einzelpunkt gewandt, welche existenzerschütternden Erfahrungen liegen hinter jedem Aphorismus Nietzsches! Nun aber wird der Aphorismus Selbstzweck; erst bei geistreichen, aber doch sprunghaften Denkern, bald bei oberflächlichen Paradoxographen. Nun bringt er die Verachtung der wissenschaftlichen Darstellung — vor allem der literarhistorischen — in die Mode und die Extraktfabrikation, die aus Gottfried Keller und Theodor Fontane „Breviere" herausdestilliert und aus Goethe, oft geschickt und brauchbar, und manchmal ganz fabrikmäßig Extrakte für jeden Zweck herauskonzentriert. Peter Altenberg mit seiner affektierten Kürze soll der Patron auch der wissenschaftlichen Prosa werden ... Da verzichtet sie, und die alte Kluft zwischen rein gelehrter und ganz volkstümlicher Darstellung scheint sich neu zu öffnen. Denn sowenig die Dichtung außerästhetische Zwecke in erster Linie verfolgen darf, sowenig die auf Übermittlung eines bestimmten Inhalts gerichtete Fachprosa in erster Linie ästhetische!

Es ist eine Gefahr, die auch unsere Nachbarn zu ergreifen droht. Die Literatur der „geschmackvollen Darstellungen" wird seit Brunetière schwerfällig; und doch klagt man in Frankreich die „Nachahmung der Deutschen" als die Schuldige an, wie in Amerika über die Gefahr gejammert wird, die der doch erst entstehenden Nationalkultur von dem deutschen Unterricht drohe! Lernen hat noch nie jemand zugrunde gerichtet; und wenn eine, hat die deutsche Kultur und Literatur bewiesen, daß das Lernen

nur dem gefährlich ist, der es nicht verarbeiten kann: dem Reichen, sagte Talleyrand, kann man ohne Gefahr borgen. —

Es ist nicht zu verkennen, daß in diesen Wandlungen von Lyrik, Epos, Drama, Fachprosa sich übereinstimmende Richtungen in der Literatur der wichtigsten Kulturnationen zeigen. Daneben aber haben wir den Eindruck, als sei in den germanischen Ländern und vielleicht auch in Rußland ein starkes Aufstreben und Ansteigen zu beobachten, in England und noch mehr in Frankreich ein Sinken, wie es zeitweilig ja jede Nationalliteratur durchzumachen hat. Bei den Franzosen ist immerhin eine hoffnungsvolle Lyrik, ganz gewiß nicht ohne deutsche Einflüsse schon auf Verlaine, den Sohn der Stadt Metz; und in der Nachahmung unserer „freien Rhythmen" vielleicht sogar dem Genius der französischen Sprache zuwiderlaufend — aber doch mit neuen Möglichkeiten des Empfindens und des Ausdrucks. Und das Höchste hat die Lyrik unserer Zeit gerade bei der gegenseitigen Berührung und Befruchtung germanischen und französischen Geistes erreicht: bei dem Rheinhessen Stefan George, dem Schüler Verlaines und Mallarmés, und bei dem Vlamen Verhaeren.

Welchen Typus des Dichters nun diese Tendenzen tragen, um wiederum von ihm getragen zu werden, das suchten wir schon darzutun. Welchen Typus der Dichtung, das haben wir eben darlegen wollen. Es bleibt noch zu fragen, wie der Inhalt der Dichtung sich typisch gestaltet, oder mit anderen Worten: welche Motive vorherrschen.

Hier ist nun im allgemeinsten zu sagen, was aus den bisherigen Ausführungen sich beinahe a priori bestimmen ließe: daß das Haupt- und Fundamentalthema der neuesten Literatur nicht mehr der Kampf des Einzelnen mit Einzelnen ist, wie in der alten Dichtung, nicht mehr der Kampf des Einzelnen mit der Welt, wie in der neueren Poesie, sondern der Kampf des Einzelnen mit sich selbst. Die Selbstauflösung des Individuums, der Hamlet prologiert, die Faust großartig einleitet und Wallenstein schwächer fortführt, ist schon bei Kleist das Hauptthema; aber jene berühmte „Verwirrung der Gefühle" wird bei ihm immer noch von außen her veranstaltet. Hätte Strindberg die „Penthesilea" gedichtet,

so wäre Achilleus nicht eine selbständig existierende Gestalt, sondern aus allem Negativen in der Amazonenkönigin heraus geboren, ihre absolute und absolut feindliche Ergänzung, mit ihr das Universum ausfüllend. Und hätte Hauptmann den „Faust" geschrieben, so würde er aus dem Komplex der österlichen Spaziergänger herauswachsen, um unter ihnen wieder seinen Platz zu suchen, wie Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen".

Bei den Großen der früheren Neuzeit sahen wir überall noch den Konflikt zwischen Held und Welt. Oft wird er gelöst: durch die Erziehung bei Marie v. Ebner, durch die Heilung bei Wilbrandt, durch den Durchbruch der Liebe bei Heyse, durch das Absterben der pathologischen Singularität bei Keller kehrt der losgesprengte Einzelne in seinen Umkreis zurück. Bei Tolstoi wie bei Björnson wird die Wiedervereinigung in das Wollen des Helden verlegt: die Reue bei dem Russen, die Tat bei dem Norweger macht ihn wieder eins; wie schon der Dichter der „Zueignung" sich von der Wahrheit die Forderung zurufen ließ: „Leb mit der Welt in Frieden!" — welche ethisch-ästhetische Forderung unserer Mitwelt freilich antiquiert philiströs klingt, weil sie sie nur im Sinn eines faulen äußeren Friedens faßt; Goethe aber meinte, wie Theodor Fontane, eine Anerkennung des Organismus, zu dem wir gehören.

Eine eigene Wendung nimmt dies Grundmotiv, wenn der Einzelne gegen die Umwelt kämpft, *weil* er ihr angehört, weil er sie besser versteht als sie sich selber begreift: bei Ibsen, bei dem Erneuerer des deutschen Agrarromans Wilhelm v. Polenz, bei Frenssen. Wobei Ibsen ein einzelnes Motiv „wählt", einen „symbolischen Fall" nach Goethes Terminologie — der Pfarrer in „Brand" hätte nach seiner eigenen Aussage ebensogut ein Künstler sein können, und Solneß brauchte nicht Baumeister zu sein —, während die beiden Deutschen mit gleichsam anonymen Helden das ganze Stoffgebiet, die agrarische Krise, die neudeutsche Krise, sprechen lassen wollen. Aber die Selbstvernichtung, die sich bei Ibsen zuweilen vollzieht — in Rosmer vor allem und in Rubek —, ist immer erst die Folge jenes Konflikts. Man hat gesagt, seine Dramen seien nur fünfte Akte; nun, die anderer

sind vielfach nur letzte Szenen, die als Exposition unsere Geistesgeschichte seit Napoleon voraussetzen!

C. F. Meyer ist unter den älteren Poeten der erste, dessen Helden alle an dieser ihnen schon angeborenen Selbstauflösung zugrunde gehen — geistig so, wie Ibsens Oswald (in den „Gespenstern") nur körperlich. Eine Versuchung, so habe ich es früher schon formuliert, ist das Motiv aller Erzählungen Meyers und nicht nur des Pescara; eine Versuchung mit dem Grundtext aus dem „Heiligen": „Soll Gnade verloren gehen? das sei ferne!" Gott hat in die Seele und den Geist des Thomas a Becket, des Jürg Jenatsch, der Richterin, der Angela Borgia eine Überfülle von Möglichkeiten gelegt — und das ist ihre Tragik! Man nennt solche moderne Helden wohl „Hamletfiguren", und gewiß sind sie problematische Naturen wie der Dänenprinz: die Aufgabe aber, die ihm von außen her aufgelegt wird, erwächst ihnen aus der eigenen Anlage. Die Gnade dieser reichen Anlage mag gerettet werden wie bei Angela, oder zum Verderben geraten wie bei Jürg Jenatsch — in allen Fällen ist, was von außen kommt, nur Gelegenheit. Ich habe Hauptmanns Drama das „Drama des reifen Zustands" genannt: dies ist dann Roman und Novelle des reifen Zustands.

Ein Meister feinster Psychologie wie er, ein Virtuos der Zustandsschilderung wie er, ein sensitiv sich verhüllender Verehrer der Objektivität wie er ist Jens Peter Jacobsen, der eigentliche Klassiker der Selbstauflösung. Daß ein reiches Naturell sich zerblättert, weil es für jeden Moment zu reich ist und deshalb nie in ihn hineinpaßt, das ist das tragische Grundmotiv seines Meisterwerks „Niels Lyhne". Gottfried Kellers Seldwyler verpassen das Leben aus behaglicher Trägheit, Jacobsens Held aus überspannter Erregung; auf zu viel vorbereitet, ist er es nie für den Augenblick — ein hyperästhetischer Seldwyler. Wie denn das Motiv des Lebensverpassens auch sonst packend ausgeführt worden ist: in Gontscharows „Oblomow", in der Helene Böhlau „Verspielten Leuten".

Bei den Jüngeren spezialisiert sich dies Motiv der verhängnisvollen Begabung, das ja mit Hebbels tragischem Grundmotiv

sicherlich verwandt ist. Der Held ist Künstler. Das hieß bei den Romantikern: es ist ein zartes Wesen, der harten Welt nicht gewachsen; ein Correggio, der sich an Kupfergold totschleppen muß, ein Tasso, der sich an einem Stoß von Antonios Galanteriedegen verblutet. Es heißt bei den Neueren: er ist zu stark für die Welt; er bildet mit innerer Notwendigkeit die Dinge so gewaltig um, daß nichts übrig bleibt — als er selbst. So schon Ibsens Rubek im Epilog; so Walter Siegfrieds Tino Moralt; so in manchen Schattierungen Thomas Manns Held, der daran zugrunde geht, daß er die Welt genießen möchte und es nicht kann, weil er sie beständig umbilden muß. — Der Held ist Schauspieler: das bedeutet bei Mörike's Larkens im „Maler Nolten" oder selbst in Dumas' Virtuosenstück (dem Virtuosenstück an sich) von Kean: der Zwang, sich in vielen Rollen zu zeigen, wirft ihn aus allen festen Verbindungen heraus. Es heißt bei Heinrich Mann, dessen Held tatsächlich immer der Schauspieler ist: der Hang zur Pose, zum Spiel zehrt alles auf, was von außen in sein Inneres kommen möchte. Es ist die Selbstauflösung des künstlerischen Nachahmungstriebs. — Der Held ist ein durchgeistigter Aristokrat: das bedeutete für Byron und die Byronianer den Weltekel, die Unfähigkeit, es in der Welt auszuhalten; es bedeutet für Keyserling, für Irene Forbes-Mosse eine geistige Dyspepsie, die nichts Festes aufnehmen kann, nur den feinen Extrakt der Dinge, und im Reichtum verhungert wie Midas. — Der Held ist ein Weiser, ein Menschenkenner: das hieß früher, daß der enttäuschte Timon oder Diogenes sich in seine Wüstenei, seine Tonne flüchtet, um mit sich und der Sonne allein zu sein; es heißt für Artur Schnitzler, für Hofmannsthal, daß er die Dinge gar nicht mehr erleben kann, weil er sie beim ersten Ton schon auch hat, und daß er sich vergeblich vor sich selbst in die Buntheit der Welt flüchten möchte — ja, nicht einmal der Tod vermag den Weisen von seinem eigenen Geiste zu befreien.

Überall das gleiche Grundmotiv: die Selbstauflösung eines Geistes, der nicht findet, wo er sein Haupt zur Ruhe lege. So klagte Nietzsche über die Armut des Reichsten, dem die Welt seine Geschenke abzunehmen sich weigert — er aber sah die Schuld

in der Welt. Für die Dichter, die wir nannten, liegt sie in dem Künstlertum des Künstlers, in der Feinheit des Aristokraten, in der Weisheit des Weisen: der Held geht zugrunde, weil seine Gaben ihm den Weg zu der Welt versperren; er verdurstet, weil er das Wasser, ehe es in die Kehle fließt, analysiert.

Aber gegen diesen Typus, den man mit dem nur auf wenige passenden Schelt- oder Ehrenwort „Ästheten" nicht abtun darf, erhebt sich schon die Reaktion. Aus dem neuromantischen Lager ist Ricarda Huch zur Verherrlichung des tätigen Anteils an der Welt gekommen, und während Chamberlain eben erklärt hat, es gebe nichts Elenderes als die Politik, wagt sie dem Politiker Cavour das Recht im Epos zu sichern, das dem Feldherrn nie bestritten wurde. Gustav Frenssen ist diese Richtung eingeboren; und am leidenschaftlichsten hat sie sich in der Kritik und der Dichtung eines jungen Schweizers ausgesprochen: Jakob Schaffner, der wie er aus dem kleinen Bürgertum kommt, so auch seinen Helden dessen Ideal läßt, sich tapfer in der Welt durchzusetzen oder selbst eine zerstörte Welt neu aufzubauen wie der „Bote Gottes". Auch die Opposition gegen die allzu künstliche, weltfremde Idealwelt Richard Wagners, die volkstümliche Satire etwa Ludwig Thomas gegen verstiegenes Gelehrtentum gehören in diese Gegenbewegung und sollten wegen der oft falsch gewählten Mittel nicht übersehen werden.

Bezeichnend für diese neueste Entwicklung ist das letzte Wirken Gerhart Hauptmanns. Seinen Dramen allen war ein Motiv lange gemeinsam: daß der Einzelne sich aus dem Komplex lösen möchte und es nicht vermag. Dann kommt, wie bei Björnson, die Lösung aus der Erkenntnis bei Michael Kramer und aus der Empfindung bei dem „Armen Heinrich". Um nun aber wirklich einen Einzelnen mit seinem ganzen inneren Reichtum erfassen zu können, mußte der Dramatiker sich der epischen Form zuwenden — während früher zu diesem Zweck Faust oder Clavigo aus dem epischen Zusammenhang heraus gerade auf die Bühne gestellt wurde. „Emanuel Quint" ist die Tragödie desjenigen Menschen, den die Religion den begnadeten nennt: der ganz auf die Nachahmung Christi, auf Erfüllung seiner Werke gestellt ist.

Die Tragödie des Heiligen — eines Heiligen von innen her, den nicht ein König, wie den C. F. Meyers, dazu erst macht — führt zu seiner Selbstauflösung: nicht an der Welt geht er zugrunde — obwohl für Hauptmann dies Element doch nicht ganz zu beseitigen war —, sondern vor allem an sich selbst: er kann die Welt nicht mehr beglücken, weil er für seine eigene Anschauung Gott geworden ist. Grillparzers Libussa, Nietzsches Zarathustra stiegen von den heiligen Bergen herab zu den Menschen; Emanuel Quints innere Himmelfahrt löst ihn von den Menschen, denen zu predigen und helfen doch wieder sein Wesen selbst ist.

Ein Franzose hat nach früheren Versuchen (auch Schillers!) eine Übersicht der überhaupt möglichen Motive und Verwicklungen zu geben versucht. Dessen unterfangen wir uns nicht; uns muß hier genügen, die Grundzüge der modernen „Stoffwahl" herauszuheben. Es versteht sich, daß alle anderen Motive fortleben, viele nicht bloß in der traditionstreuen „Unterhaltungsliteratur", daß nach dem eigenen Recht der Dichtung sie auch immer wieder neue Kombinationen schafft und neue Traditionen. Wenn man aber so beweglich über die Stillosigkeit unserer Zeit klagt — sollte eine Periode, deren stärkste Dichter und Dichtungen eine so bedeutsame Übereinstimmung im Ausdruck und der inneren Form zeigen, sollte eine Periode, deren geistige Blutsverwandtschaft von Stefan George bis Gerhart Hauptmann reicht und von Anatole France bis Rudyard Kipling, wirklich eines eigenen Stils völlig entbehren?

Sechstes Kapitel

Zusammensetzung der gegenwärtigen Weltliteratur

Wir suchten bisher der Entwicklung der Weltliteratur bis zur Gegenwart nachzugehen: wie sich dieser Begriff bildete und verwirklichte, fragten wir uns, und zu welchen Gestaltungen er in der Gegenwart geführt hat. Es bleibt uns nun, ehe wir zu den Einzelnen kommen, noch übrig, in einem Rückblick und Überblick das Ergebnis zu prüfen und uns die Frage vorzulegen, aus welchen Elementen das nun besteht, was, vom deutschen Gesichtspunkt aus betrachtet, die Weltliteratur der Gegenwart heißen kann. Mit anderen Worten: Welche Dichter und Dichtungen leben für den deutschen Leser und vollends für den deutschen Dichter? Welche Werke bilden seine Vorstellung von Literatur überhaupt? Welche poetischen Kräfte können als mitwirkende Träger der weiteren Entwicklung mit einiger Wahrscheinlichkeit angesehen werden?

Ein starkes Maß von Subjektivität wird solchen Versuchen immer zugute gehalten werden müssen, und die natürliche Befangenheit des deutschen Beurteilers haben wir oft genug betont, um sie als entschuldigt ansehen zu dürfen. Im übrigen handelt es sich ja keineswegs um meinen Geschmack oder meine Doktrin, sondern lediglich um meinen Eindruck von der tatsächlichen Wirksamkeit jener Kräfte. Mir wäre es sehr lieb, wenn manches anders aussähe; wenn auch der Eindruck, daß unsere Literatur zurzeit an Leistungen und Hoffnungen die reichste sei, mich selbstverständlich beglückt. Aber ich habe hier zu berichten, nach meinen Wahrnehmungen natürlich; wenn auch nicht jeder Wunsch unterdrückt zu werden braucht.

Von jenen beiden großen „Erbschaften", der antiken und der biblischen Literatur, ist zunächst klar, daß sie als Ganzes noch heute von stärkstem Einfluß sind — mehr noch durch ihre mittelbare als durch ihre unmittelbare Wirkung. Zunächst kann niemand durch die Schulen gehen, ohne größere Teile beider Literaturen kennen zu lernen; und mag man noch so gern behaupten, daß die Schullektüre alle Lust am Lesen der betreffenden Werke verderbe — wirksame Proben werden auch in dem Gedächtnis des Widerwilligsten ihre Spuren hinterlassen und, da sie gerade dem empfänglichsten Alter vorgesetzt werden, seine Vorstellung von dichterischen Werten beeinflussen. Die höheren Schulklassen umfassen die Periode auch der dichterischen Pubertät; antike und biblische Stoffe werden in den Primanertragödien und Oberprimanerballaden jederzeit neben denen des deutschen Mittelalters hervorstrahlen, weil sie von dem unversieglichen Glanze der beiden großen Literaturen umkleidet sind: Saul, Simson, Jephta; Themistokles, Alkibiades, Agesilaos. Ferner empfangen wir alle hier den ersten deutlicheren Eindruck von dem Wesen poetischer Formgebung und pathetischer Stilisierung bei attischen Tragödien und hebräischen Psalmen; die erste Ahnung von der Bedeutung allgemein menschlicher, typischer Verhältnisse an der Odyssee und die erste von der historischen Bedingtheit des dichterischen Ausdrucks an der Ilias. Als der erfolgreichste Werber für die leichtere (inhaltlich leichtere) Kunst wirkt Horaz seit langem mehr als Ovid, der auf der Schule auch weniger zum Worte kommt, und macht das Typische im Wesen des Dichters vielleicht am ersten der Jugend anschaulich.

Ferner liegen in beiden Literaturen, besonders aber der antiken, abgeschlossene, in sich vollständige Massen vor — Literaturen eben im eigentlichen Sinne, aus deren Gesamtheit sich auch unsere Vorstellung von Nationalliteraturen orientiert; wir fragen uns unwillkürlich, was in neuerer Zeit oder bei den Deutschen der religiösen Poesie der Hebräer, der antiken Komödie, der Beredsamkeit etwa entspräche. Die neueren Übersetzungen aus der Antike und insbesondere auch Wilamowitz' Theorie der Übersetzungskunst haben auf die Verschiedenheit des Stils bei gleichbenannten Gattungen

nachdrücklich hingewiesen: was bei uns ein Liedchen ist, könnte in Athen ein Epigramm sein. Trotzdem aber wird die antike Ausprägung der Gattungen auf den werdenden Dramatiker zum Beispiel stets seinen Einfluß ausüben, den er vielleicht überwinden wird, aber doch eben erst überwinden muß.

Bleibt so der Gesamteinfluß der antiken Literatur durch die Schule und sonstige Überlieferung gefestigt, so möchte ich nicht mit der gleichen Bestimmtheit von einem weitgehenden Einfluß einzelner Werke sprechen. Am sichersten ist es für Homer, wobei wir freilich, ob es uns nun recht ist oder nicht, nicht verschweigen dürfen, daß es sich mehr noch um den Vossischen als um den Homerischen Homer handelt. Und gleich daneben dürfte als der Einzige, dem der Schüler mit einiger Anhänglichkeit treu bleibt, Horaz zu nennen sein. Die beiden gemeinverständlichsten Dichter des Altertums sind es, und im Grunde die einzigen, die sich in allen Perioden behauptet haben. — Daß der gebildete Deutsche ein inneres Verhältnis zu den attischen Tragikern habe, möchte ich nicht unbedingt behaupten; Aristophanes bleibt eher ein wenig haften, falls Droysens Übersetzung — oder eine Bearbeitung der „Lysistrata" in seinen Gesichtskreis getreten ist. Von der griechischen Lyrik ist trotz allem werbenden Eifer von Wilamowitz und anderen nichts für weitere Kreise lebendig, seit der anmutigste Türöffner, Anakreon, unter einer allzu strengen Verachtung von der Pforte hat weichen müssen. Für Virgil steht vielleicht eine neue Renaissance bevor, indem die liebevolle Interpretation klassischer Philologen (Norden, Heinze, Skutsch) und die zunehmende Anpassung an den französischen Geschmack sich begegnen; aber sie ist jedenfalls erst im Anbruch. Die anderen Römer sind für die heutige Lesewelt und den heutigen Poeten tot, so nah ihrer eigenen Art der Virtuos Ovid mit seiner weitgehenden Anpassungsfähigkeit zu liegen scheint; so gern wir noch Catull gelesen haben. Und der Liebhaberei für die spätlateinischen Autoren, der in Frankreich Nisards Gelehrsamkeit und Huysmans' Kuriositätenfreude dienten, haben die anderen Länder noch nicht huldigen wollen.

Die große Prosa hat lange überhaupt im Schatten gestanden. Ob die Bemühungen der Übersetzer und Verleger (insbesondere

des verdienstvollen Idealisten Diederichs) für Platon und Seneca wirkliche Leser werben werden, steht dahin; einstweilen sind es Namen aus der Geschichte der Philosophie wie die Rhetoren Namen aus der Literaturgeschichte. Nur die Schulautoren Herodot und Cicero scheinen noch lebendige Vorstellungen zu erwecken; für den Vernichter Catilinas hat freilich Zielinski den Eindruck von Mommsens Catilinarien wider Cicero noch nicht wettgemacht. Herman Grimm stellte Cicero einmal neben Homer als weltliterarische, sprachbeherrschende Macht; aber Herman Grimm wird wohl auch nicht mehr gelesen ...

Die Bibellektüre als ästhetischer Genuß, eine außerreligiöse Feinschmeckerei, wenn sie in Chateaubriands gönnerhafter Art empfohlen wird; eine philologische Anstrengung, wenn man Herder folgt; eine Nebenwirkung, die der fromme Leser kaum zu beachten wagt — diese Erscheinung, die dem Zeitalter des Humanismus lediglich paradox erschienen wäre, hat in unseren Tagen ohne Frage zugenommen und wird auch von Rezitatoren unterstützt. Die mächtige Wirkung der Bibelsprache ist durch den fernen Widerklang bei Nietzsche weiteren Kreisen wieder vernehmlich geworden; aber Einzelstücke sind auch hier der lebendigen Weltliteratur nur mit Vorsicht zuzuschreiben, und dann trägt sie doch meist der Inhalt: die Bergpredigt, Parabeln Christi, der Schöpfungsbericht, Stücke aus dem Buch der Richter, Bruchstücke der Psalmen — mehr dürfte der lebendigen Vorstellung des gebildeten Deutschen kaum gegenwärtig sein.

Die dritte große Literaturmasse des Altertums, die orientalische, bildet für unsere Vorstellung mehr als vielleicht berechtigt ist, eine Einheit. Eine bunte Vielkosterei in indischer, japanischer, chinesischer, weniger in arabischer und persischer Poesie ist beliebt; aber das innere Verhältnis, das von Friedrich Schlegel bis Heinrich Heine das Land des Fichtenbaumes mit dem Land der Palme verband, ist geschwunden; die Bewunderung der Aufklärungszeit für das weise China ist dahin; sogar von der romantischen Freude an Gasel und Rubai ist nicht mehr viel zu merken. Der einzige starke Erfolg orientalischer Dichtung in unserer Zeit war der, den Omar Khayyâm in Fitzgeralds Übersetzung in Eng-

land hatte: er wurde ihnen ein Lebensbrevier, ein Herzensfreund, wie Pindar für den jungen Goethe ein Erlebnis war. Aber Deutschland hat sich an diesem merkwürdigen Aufleben eines vergessenen Toten wenig, Frankreich und Italien haben sich gar nicht daran beteiligt.

Immerhin gehört die orientalische Literatur als Gesamterscheinung zur Weltliteratur auch in jenem engeren Sinne, in dem wir hier das Wort nehmen: sie ist in unserer Anschauung literarischer Möglichkeiten gegenwärtig, sie modifiziert unsere antikisierenden (oder ganz modernen) Vorstellungen von Form und Stil, sie fließt mit unserer Liebhaberei für ostasiatisches Kunstgewerbe in ein angenehmes Bild virtuoser Technik ohne Erlebnis zusammen. Was darüber herausgeht, ist heute schon beinahe Sache des Spezialstudiums; während Goethe chinesisch-deutsche Tageszeiten durchleben und in der arabischen Wüste zum Hatim werden konnte. An dieser allgemeinen Lage hat weder das erneute Interesse an indischer (und neuerdings auch chinesischer) Philosophie noch die Orientalisierung und zumal Japanisierung der bildenden Kunst etwas Wesentliches geändert.

Das germanische Altertum lebt in der Weltliteratur durch „wiederholte Spiegelungen": die altnordische Poesie nahm J. Grimm als altgermanisch schlechtweg; die Auswahl nordischer Gelehrten in der Edda stellt die altnordische Dichtung vor; Karl Simrocks recht stark von seiner Zeit bedingte Übersetzung repräsentierte die Edda; und Richard Wagners Umdichtung sollte so schließlich die altgermanische Poesie vertreten. Von der so merkwürdigen ersten Blüte germanischer Prosa, der isländischen Saga, wußte selbst Friedrich Nietzsches ausgedehnte Belesenheit nichts, bis ihn Georg Brandes aus inhaltlichen Gründen auf sie hinwies; die in ihrer Art charakteristische und mit den uns erhaltenen Eddaliedern zum Teil gleichzeitige Skaldendichtung ist erst recht unbekannt und auch durch das neuere Interesse der Übersetzer und Bearbeiter noch nicht, wie die Saga wenigstens zum Teil, den literarischen Feinschmeckern nahe gebracht worden. Im ganzen also herrscht von der altgermanischen Literatur eine Vorstellung, die fast so stark vereinheitlicht und vereinseitigt ist, wie es in den Tagen

Fouqués das Bild der mittelalterlichen Dichtung war. Der einäugige Wodan unter dem riesigen Hut, im Mantel zwischen zwei Raben auf dem Thron sitzend, wie Klingers Beethoven mit dem Adler; der rotbärtige Thor auf dem von Ziegenböcken gezogenen Wagen; allenfalls noch Balder, von Bismarcks „blindem Hödur" zu Tode getroffen — auf diese dekorativen Motive ist schon eine Poesie reduziert, die Klopstock und seine „Barden" einmal zur gleichberechtigten poetischen Mythologie neben der antiken machen wollten. Ohne Erfolg; die nationale Mythologie der Deutschen ist seit Winckelmann und Goethe die der Hellenen: Apollo kennt selbst der Halbgebildete, wie viel Gebildete aber wissen von Njörd?

Ganz anders steht es mit der Poesie des deutschen Mittelalters. Mit der Dichtung Wolframs von Eschenbach, Gottfrieds von Straßburg, Walthers von der Vogelweide beginnt die deutsche Geschichte der modernen Weltliteratur. Von ihren Werken und Individualitäten lebt eine angemessene Vorstellung, die sogar heut noch zu Kämpfen zwischen den Anhängern der beiden ersten führt, oder zu guelfischen Angriffen auf den Ghibellinen Walther. Historische Romane beschäftigen sich mit diesen Persönlichkeiten; Denkmäler werden ihnen errichtet; und, was das Wichtigste ist: Gestalten wie Parzival, wie Tristan und Isolde gehören zu dem wirklichen Anschauungsschatz der Deutschen, wie das Lied „Unter der Linden" und einige andere ihrem Gedächtnis einverleibt sind.

Die anderen Namen führen nur eine gelehrte Existenz; und die Dichtung und Prosa nach dem Verfall des Minnesangs kaum eine solche. Für die deutschen Volksbücher der Übergangszeit hat neuerdings R. Benz sich mit schönem Eifer eingesetzt; sie werden doch jene Geschmacksveränderungen, die er selbst feststellt, kaum dauernd überwinden können. — Dagegen sind der Zeit und Stimmung vor der Reformation Gestalten entwachsen, die für uns von höchster Lebenskraft sind, freilich erst durch spätere Beziehungen: Tannhäuser, Faust, Eulenspiegel, die Schildbürger; woran wir die große, durch Kinderstube und Romantik erhaltene Tradition der Volksmärchen, einiger Lokalsagen, weniger Volkslieder gleich anschließen.

Es folgt die erste, uns mit der vollen Wirklichkeit eines Menschen deutliche große Dichtergestalt, die erste epochemachende Individualität der Weltliteratur seit Cicero (denn der große Augustinus hat wie die ganze patristische Literatur jetzt nur noch einen mittelbaren Einfluß): Dante. Zu der deutschen Dichtung bleiben seine Beziehungen trotz aller Verdienste deutscher Gelehrsamkeit, trotz aller Bewunderung von seiten Einzelner die kühler Höflichkeit; nicht viel intimer als die des modernen Franzosen zu Shakespeare oder des modernen Engländers zu Goethe. Man kennt die paar Situationen und Zitate aus dem Inferno, hat ein paar Bilder zur Divina Commedia vor Augen, ist sich auch der unvergleichlichen Größe und Neuheit seiner Dichtung verstandesmäßig bewußt, aber jenes religiöse Verhältnis der Verehrung vom Menschen zum dämonischen Wesen, das wir vor Shakespeare empfinden, ist zum ersten Mal in dem Kreis Stephan Georges (der selbst sich bis auf die äußere Erscheinung hin nach dem Bild des Florentiners stilisiert) für Dante wach geworden. Er steht in dem weltliterarischen Pantheon der Deutschen als eine große, aber stumme Statue; Shakespeare aber spricht zu Jedem.

Petrarca ist uns fern; Boccaccio ein immer moderner Erzähler, das (nur noch nicht genug benutzte) Vorbild des neueren Novellisten, der symbolische Name für eine bestimmte Kunstrichtung überhaupt. Mit ihm aber erlischt der italienische Name in „unserer Weltliteratur“: Manzoni wird nicht mehr gelesen, Carducci ist trotz der Bewunderung eines Mommsen und der Vermittlung eines Heyse in weitere Kreise nicht gedrungen, d'Annunzio schwerlich den lebenden Kräften zuzurechnen.

Die Fackel wird den Franzosen gereicht. Rabelais und Montaigne gehören zu jener Gruppe, die man die der uneigentlichen Klassiker nennen könnte: die jeder gelesen zu haben glaubt, weil er aus zahlreichen Quellen eine deutliche Anschauung von ihnen besitzt. Der große Humorist wird wohl auch noch vom größeren Publikum gelesen, der große Skeptiker von wenigen, aber mit größerer Wirkung: ich nenne nur seine Verehrer Hillebrand, Nietzsche, Weigand. Ronsard ist durch französische Wiederbelebungsversuche nur einen Augenblick lang bei uns wieder

genannt worden. Von dem ernsten Drama der Franzosen (und der Spanier) konnte schon Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ mit Recht urteilen, eine deutsche Dramaturgie brauche über sie nicht Rechenschaft zu geben: ihre Vorzüge wie ihre Fehler seien uns fremd. Man mag es bedauern, daß unsere viel lernenden Dramatiker nicht auch von Corneilles heroischem Glanz, von Racines vollendeter Anmut etwas in ihre Art aufnehmen, mag sich wundern, daß unsere Zeit, die so gern wundergläubig sein möchte, zu Calderon kein näheres Verhältnis hat und daß der illusionistische Realismus Lopes „Entdeckung Amerikas“ nicht in seine Ahnengalerie aufnahm, aber für die Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts sind sie alle historisch erschöpft. Selbst Molière, der uns so viel näher steht, hat trotz der meisterhaften Übersetzungen Fuldas, der witzigen Bearbeitungen Hofmannsthals, der glänzenden Aufführungen Reinhardts die Bedeutung nicht mehr, die er besaß, als durch die typisierende Charakteristik des neueren Lustspiels mit Ibsen wieder eine tiefere Psychologie, durch die prinzipielle Lustigkeit mit Kleist und Grillparzer wieder der schmerzliche Ernst des Menschenfeinds durchzudringen begann. Dagegen ist der Einfluß Voltaires, zu dem man sich seit Flauberts grausamem Zerrbild des voltairianischen Apothekers Homais (in „Madame Bovary“) sogar in seinem Vaterlande nicht zu bekennen wagte, unzweifelhaft im Steigen; eine seit Jahren eifrig für ihn tätige Gemeinde findet die mächtige Hilfe Nietzsches, die Hilfe auch einer antipathetischen, der Satire und der Volkserziehung geneigten Zeitstimmung. Was denn alles gleichzeitig (wie bei Nietzsche am klarsten zu ersehen) eine Absage an den Abgott der klassischen Zeit, an Rousseau, bedeutet.

Fast verschwunden sind aus den Gesichtspunkten des modernen Publikums die am meisten französischen Prosaisten: die Sentenzendichter La Rochefoucauld und Vauvenargues (samt ihrem späten Nachfolger Joubert), der Charakterologe La Bruyère, die Virtuosin der Briefschreibekunst Madame de Sévigné. Pascal lebt als Gestalt und Symbol (durch Nietzsche wieder erhoben), Diderot als Typus wegen seiner Beziehungen zu Lessing; sonst lautet auch hier der Refrain: sie werden bei uns nicht mehr gelesen. Und

umgekehrt ist auch der deutscheste aller französischen Schriftsteller, Claude Tillier, der Dichter des „Onkel Benjamin," der Gunst unserer Leser verlustig geworden; man tut nur vielfach noch so, als kenne man ihn, weil er in zahlreichen Ausgaben deutsch vorliegt. —

Von den Engländern ist Shakespeare neben Schiller (und vielleicht vor ihm) der lebensmächtigste und selbstverständlichste aller deutschen Klassiker, wenn auch nur mit einer Auswahl seiner Dramen; schon die meisten Lustspiele, aber auch Historien wie Richard II. und Heinrich VIII., und völlig die nichtdramatischen Dichtungen gehören der lebendigen Kenntnis (wir verwenden lieber denselben Ausdruck häufig als einen weniger geeigneten an seiner Stelle) nicht mehr an. Milton ist in Deutschland nur eine Episode gewesen, in der Zeit Klopstocks und der Schweizer; dagegen ist der alte englische Roman, für den Karl Hillebrand immer so eifrig kämpfte, wieder im Aufsteigen: neben dem nie ganz vergessenen Sterne tauchte Richardson auf, auch als Lehrer Wassermanns; auf Romane Defoes wird mit neuem Interesse hingewiesen. Swift ist durch sein zum Kinderbuch gewandeltes Hauptwerk unverlierbar in der Weltliteratur vertreten, Liliput ist uns ein sprichwörtlicher Ausdruck; aber diese Wendung von der grauenhaften Satire zum freundlichen Spiel hat die eigentliche Substanz des schärfsten und verzweifeltsten Spötters, den die Welt gesehen hat, gleichsam aufgezehrt. Die englische Lyrik ist durch ein paar Proben in den Schullesebüchern und vor allem durch die idyllische Atmosphäre von Goldsmiths ganz lyrischem Roman „Der Landpfarrer von Wakefield" den Deutschen gegenwärtig; Tennyson ist bereits (wie Longfellow) antiquiert, und Swinburne wird nicht nur in England, sondern sogar in Deutschland nur eben genannt. Lieblinge des englischen Publikums wie Jane Austin sind uns fremd geblieben. Dagegen bleiben die drei großen Säulen des englischen Romans: Walter Scott, wenn auch vielfach nur aus der Tradition bekannt; Dickens, wenn auch in entschiedener Abnahme; Thackeray; wogegen George Elliot, wie mir scheint mit Unrecht, in den Hintergrund getreten ist. Der Kampf zwischen Wordsworth und Byron war für uns immer gegen die

Seeschule entschieden; Browning ist uns (trotz Gerhart Hauptmanns „Pippa") eine Kuriosität; Meredith bewundern wir nur auf Treu und Glauben; und der moderne englische Einfluß setzt mit Wilde und Shaw, mit Rudyard Kipling stark wieder ein, nachdem die Einwirkung, die die Präraffaeliten Morris und besonders Rossetti auch durch ihre Dichtung ausgeübt haben, verklungen ist, freilich nicht ohne im Kreis der „Blätter für die Kunst" Spuren zu hinterlassen.

Das letzte große Kulturland der Übergangszeit, Spanien, hat in der Weltliteratur nur Einen Vertreter, der aber zu ihren stärksten und unerschütterlichsten Mächten gehört: den Meister des größten Romans, den Schöpfer der neben Hamlet unentbehrlichsten Typen, des Don Quijote und des Sancho Pansa, Cervantes.

Dieser rasche Überblick, den jedermanns eigene Meinung berichtigen mag, hat uns bis an die Grenze unserer klassischen Zeit geführt; nur die englische Literatur nahmen wir gleich als Einheit, weil in ihr die Tradition (trotz Byron, der ja auch sogar zu Pope zurückwollte!) noch stärker ist und die Abschnitte nicht so fühlbar wie selbst in der der Franzosen. Für diese beginnt mit der Großen Revolution trotz aller Stärke der Überlieferung eine neue Epoche. Sozial bleibt ihre Dichtung, aber statt des Hofs wird die Gesellschaft zum ständigen Adressaten; der Roman beerbt die zentrale Stellung des Dramas; die Lyrik wird neu geboren, die aphoristische Literatur tritt ihre Macht an den Essay ab; deutsche und englische Einwirkungen machen sich zum erstenmal bemerkbar. Die ältere gallische Art verabschiedet sich mit dem Chansonnier Béranger, dem in Chamisso, Gaudy, Herwegh mehrere Generationen nachahmen. — Dann aber kommt die neue, die napoleonische, bei aller nationalen Echtheit von Stil und Empfindung doch in gewissem Sinn kosmopolitische Literatur. Madame de Staël eröffnet sie und bewirkt einen vorübergehenden Zusammenfluß deutscher und französischer Ströme. Henry Beyle-Stendhal bereitet langsam einen posthumen Triumph vor, den er so sicher voraussagt, wie Schopenhauer den seinen. Balzac wird eine europäische Macht, den sogar der erfindungsreiche Kosmopolit Charles Sealsfield plagiiert, und gibt mit seiner ungeheuren

Tätigkeit das Muster eines ganz neuen Schriftstellertypus. Mérimée wird der Klassiker der eisig objektiven, desillusionistischen Novelle. Flaubert wird der große Schulmeister der neuen Prosakunst, die durch Sicherheit des Ausdrucks und Schönheit des Klangs, gleichsam durch eine Mythologie des Stils wieder einbringen soll, was dem Inhalt an „Schönheit" verloren ging. Neben ihm suchen die Goncourt den wissenschaftlich dokumentierten Roman zu errichten, der alle verhaßte Willkür bannt. Endlich bemächtigt sich all dieser Anregungen der stürmische Geist Zolas, und bildet Maupassant die Objektivität zu unerhörter Reinheit aus. — Von diesen Meistern und Virtuosen ist kein Werk und kaum ein Wort dem Aufbau der modernen Weltliteratur verloren gewesen; und so ward der verlorene Einfluß der großen Nurerzähler Dumas und Sue mehr als wettgemacht.

Neben der Prosa dieser Romandichter erhebt sich die der großen Essayisten und Kritiker: Sainte-Beuve, Renan, Anatole France, daneben Bourget, Lemaître, Faguet, Brunetière werden Lehrer nicht bloß der literarischen Kritik, sondern auch der Zeitkritik und nehmen Macaulay die vorbildliche Stellung im historisch-kritischen Essay ab. Unsere neue Kritik hat seit Georg Brandes, dem Apostel französischer Gedankenkunst über Europa, von diesen Männern die Richtung auf psychologische Fundamentierung — und die auf künstlerische Formgebung des Urteils gelernt; daneben freilich deutsche Eigenart weder in der erfreulichen größeren Unbefangenheit des Urteils noch leider in der unerfreulichen größeren — Ungezwungenheit des Ausdrucks verleugnet.

Drittens bringt diese neue französische Kunst eine neue Lyrik hervor: einfacher, liedmäßiger, deutscher in Musset; anspruchsvoller, pathetischer, durch und durch romanisch in Victor Hugo, dem dichtenden Nationalgeist des neunapoleonischen Frankreich. Seine Wirkung geht weit über Freiligraths Reime und seine orientalische Stoffwahl hinaus: er macht den Dichterpropheten, den „Seher" als nationalen Verkünder wieder lebendig; ohne sein Vorbild wären gerade so echt nationale Dichtergestalten wie Björnstjerne Björnson und Ernst v. Wildenbruch, vielleicht selbst schon Emanuel Geibel nicht denkbar.

Dagegen bleiben wieder so echt französische Typen wie die „großen Einsamen" Chateaubriand, Lamartine, Alfred de Vigny fremd. Wogegen ein Kleiner, Henri Monnier, mit seinen dialogisierten Bildern aus dem Alltagsleben eine Schule begründet, die über die Gyp und Lavedan und Donnay und Jeanne Marny zu Schnitzler führt, und ein anderer, von deutscher Abstammung, Henri Murger, mit seinem „Zigeunerleben" der deutschen „Bohème" nicht nur ein Lieblingsbuch schenkt, sondern auch ein Lebensideal: romantische Sorglosigkeit (im Stil der Tieckschen Novelle von „Des Lebens Überfluß") mit realistischer Frivolität höchst anmutig vereinigt. — Kurz, aber stark war auch die Wirkung der George Sand, wie schon der leidenschaftliche Widerspruch der Annette v. Droste beweist.

Die fromme katholische Westfalin ist auch sonst ein charakteristischer Zeuge neuer Strömungen: der englischen (Walter Scotts vor allem), aber auch der ersten amerikanischen Einwirkungen. Während bei ihr Washington Irving widerklingt, hat man Wirkungen Coopers bei Adalbert Stifter nachgewiesen; worauf dann erst wieder mit Herman Grimms Liebling Emerson und mit Walt Whitman, Bahnbrechern eines neuen Weltgefühls (und Whitman auch einer neuen Formempfindung), sowie mit den Meistern der short story, Bret Harte und Mark Twain, amerikanische Gegengaben an die deutsche Literatur folgen.

Das übrige Ausland gibt gern gelesene Unterhaltungslektüre, effektvolle Theaterstücke und Filmromane (Maurus Jókai, Echegaray, Sienkiewicz nach dem größeren Kraszewski), aber keinerlei bestimmende Anregungen.

Erst die neueste Zeit ist wieder eine Epoche auch der „kleinen Nationen". Die Skandinavier vor allem: Kierkegaard und Jacobsen, Ibsen und Björnson, Strindberg und Selma Lagerlöf, in einigem Abstand Kielland und Garborg, dazu der Kritiker Brandes sind unentbehrliche Glieder in der Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus den Niederlanden hatte Multatuli-Dekker mehr um seiner Lehren wegen als wegen des prachtvollen Stils (den der allzu eifrige Übersetzer sowenig wie ein anderer den Strindbergs am Leben ließ) eine vorübergehende

Hochflut der Bewunderung, und ähnlich könnte es mit dem freilich großartigen modernen Volksepos de Costers, dem „Eulenspiegel", gehen. Die französischen Vlamen aber, Maeterlinck, Verhaeren werden zu den bedeutendsten Verkündern des modernen dichterischen Weltgefühls gerechnet werden müssen.

Die Namen der großen Nationen nannten wir schon. Folgende etwa dürften von Schriftstellern der neuesten Zeit in dem Pantheon der Weltliteratur noch ihren sicheren Platz haben: Zola, Anatole France, Maupassant und von der vorhergehenden Generation Renan, Flaubert, Taine; Oskar Wilde und Bernard Shaw, leider aber nicht Swinburne; aber schon bei dem großen Namen Carduccis und dem umstritteneren d'Annunzios regt sich der Zweifel . . .

Und deutsche Namen? Wir schreiben ja vom deutschen Standpunkt aus; und Ausländer würden wohl einzig und höchstens den Namen Gerhart Hauptmanns zulassen; wir würden nicht wenige nennen. Denn in der deutschen Literatur der Gegenwart glauben wir mehr Vollendungen begonnener Richtungen und mehr Ankündigungen neuer Entwicklungen zu sehen als irgend sonst in der Dichtung unserer Tage. Und sollte es ein Irrtum sein — wie könnten wir hier ganz unparteiisch sein? — so ist in solchen Momenten eine starke Freude an den Leistungen und Bestrebungen des eigenen Volkes gewiß förderlicher als überlegenes Aburteilen und die von der Angst vor zu viel Anerkennung diktierte Zurückhaltung; und warum sollte die Zukunft nicht uns recht geben können?

Siebentes Kapitel

Individualitäten

Wir haben in dem bisherigen Lauf der Entwicklung unseres Bildes an der heutigen Weltliteratur die typischen Züge ins Auge gefaßt, wobei natürlich hin und wieder eine Hervorhebung individueller Eigenart sich von selbst verstand. Wir dürfen aber ja nicht vergessen, daß es letztlich doch einzelne sind, die die Literatur schaffen, und daß jene typischen Züge in Auffassung und Betätigung des Dichterberufs, in Stoffwahl und Formgebung schließlich nur die allgemeinen Voraussetzungen sind, auf deren Grundlage die dichterische Persönlichkeit sich betätigen kann!

Freilich ist über das Maß dieser persönlichen Betätigung gerade heute wieder eine weite Verschiedenheit der Meinungen vorhanden. Die Individualisten haben wohl wieder die Oberhand, die mit Wilamowitz nur die einzelnen für produktiv halten; aber einen starken Anhang haben doch auch die Kollektivisten, die mit Lamprecht der Menge, der Gesamtstimmung, dem „Milieu" eine wirkliche Produktivität zuschreiben. Wieder andere haben mit Kuno Francke den prinzipiellen Gegensatz in eine periodische Metamorphose zu verwandeln gesucht — eine Auffassung, die historisch berechtigt ist, aber doch immer noch für die Abschließung der individuellen „Distanz" Raum genug läßt. Ich muß bekennen, daß ich im ganzen der unmodernen Anschauung zuneige, die in dem Volk den eigentlichen Schöpfer seiner Literatur sieht — mindestens in dem Sinne, daß Deutschland, und gerade das Deutschland dieser Zeit, Goethe und Schiller und die Romantiker so stark bestimmt hat, daß eben das Deutschtum für jeden von ihnen ein Teil der Persönlichkeit geworden ist. Der nationale und der zeitliche Einfluß bekundet sich ja keineswegs nur in der bewußten

Stellungnahme zu politischen, sozialen, kulturellen Fragen; vielmehr liegt seine Macht, wie die jeder Tradition, vor allem in dem, was als selbstverständlich vorausgesetzt, was ohne alle Diskussion übernommen wird. Gewisse Schemata der Weltorientierung sind gegeben, und es würde Goethe unmöglich sein, die Welt so einzuteilen, wie sie Dante einteilte; diesem, wie es Äschylus tat. Große Seiten gerade auch der inneren Technik suchten wir als geschichtlich bedingt zu erweisen. Ein Thema wie das des „Faust", des „Tannhäuser", der „Weber" ist bei aller Verwandtschaft mit antiken oder mittelalterlichen Motiven doch erst nach Luther, der Aufklärung, der Revolution möglich. Und dann: was hängt nicht alles an der Sprache! Wirkungen aller Art, Assoziationen, Tendenzen — aber auch Grenzen der Ausdrucksfähigkeit sind mit ihr gegeben. Und was bedeutet nicht die bloße Tatsache einer schon vorhandenen Literatur! Sie reizt zu bestimmten Formen des Wettbewerbs, schließt andere aus — nur der dilettantische Gernegroß wird eine Ilias post Homerum dichten, der allerdings sicher! —; sie wirkt als Ersparung bestimmter Arten persönlicher Arbeit: Lessings Werk brauchten Goethe und Schiller nicht noch einmal zu verrichten. — Können wir nun alles dies einfach ignorieren und wirklich den Meister vom Himmel fallen lassen, ohne Wahl, ob ihn die Wolke nun nach Frankfurt oder Paris oder Kiew fallen läßt oder in die Wüste? Ich glaube nicht; wie ich denn überhaupt das letzte Geheimnis der Individualität weniger in einem mystischen allerletzten „Kern des Wesens", als in der jeder Analyse freilich spottenden eigenen Art der Mischung ihrer Elemente erblicke.

Jedenfalls bleibt aber richtig, daß verschiedene Perioden den Persönlichkeiten ein sehr verschiedenes Maß der Betätigung einräumen. Cäsar Borgia wäre heutzutage wahrscheinlich Herausgeber eines periodischen Pamphlets; Andrew Carnegie aber hätte es in der Renaissance bis zum Altgesellen einer Zunft gebracht. Gryphius war vielleicht wirklich, was ein Shakespeare im Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts werden konnte; und Victor Hugo beweist, was das Frankreich des neunzehnten aus einem größeren Tiedge machen konnte . . .

Die Gegenwart nun gehört wohl sicher zu denjenigen Perioden, in denen die Macht der zusammenwirkenden Einflüsse die der Persönlichkeiten überwiegt. Wir brauchen uns wieder in eine Erörterung darüber nicht einzulassen, ob das der Fall ist, weil die Zahl und Bedeutung der starken Individualitäten gering ist, oder weil die Umstände solche starke Individualitäten nicht aufkommen lassen. Genug, es steht so, daß dies Jahr 1913 in der ganzen Welt keinen Mann von erstem Range kennt. Der letzte Staatsmann großen Stils ist mit Chamberlain zusammengebrochen; der letzte große Parlamentsredner ist mit Bebel alt und müde geworden; der letzte große Virtuos ist mit Kainz gestorben. Vielleicht können einige Männer des praktischen Lebens neben die ersten gestellt werden — Bahnbrecher haben wir auch hier nicht, und Edison oder Marconi werden schwerlich zu den genialen Erfindern vom Rang der Siemens, zu den großen Organisatoren vom Rang der Krupp zu rechnen sein. Vielleicht kann Rodin als der einzige wirklich „große Mann" unserer Zeit bezeichnet werden, der auch unsere bedeutendsten Gelehrten und Dichter noch überragt. Unter jenen haben wir imposante Persönlichkeiten von starkem Temperament, von unendlichem Wissen, von erstaunlicher Energie der Arbeit; und im ganzen hat die Wissenschaft, hat sogar die vielgescholtene Universität keinen Grund, sich vor den anmaßenden Gebärden gewisser einseitiger Anbeter der Kunst zu verstecken, die eine gerade in ihrem Mund recht seltsam anmutende Litanei von Epigonentum und Spezialistentum gegen die moderne Gelehrtenwelt abzusingen pflegen, mit der sie vielfach ihresgleichen besser versorgen würden. Aber epochemachende Gestalten hat auch die Wissenschaft der Gegenwart kaum aufzuweisen — keinen Helmholtz oder Gauß, keinen Ranke oder Mommsen, keinen Burckhardt oder Scherer. Auf dem Grenzgebiet von Kunst und Wissenschaft dürfen wir nach Nietzsche sobald nicht Heroen erwarten. Und wo sind die großen Männer der Literatur? Ich persönlich würde zweien diesen Rang zuerkennen, zwei Deutschen: Gerhart Hauptmann und Stefan George; aber zu den Größten würde ich sie sowenig stellen wie die ausländischen Gegenstände meiner Verehrung, einen Anatole France, eine Selma Lagerlöf. Selbst Ibsen ist

nicht auf den gleichen Rang mit Lessing, Goethe, Schiller, mit Racine und Molière oder gar mit Dante und Shakespeare zu bringen; und der einzige Weltdichter nach Goethe wird doch wohl Tolstoi gewesen sein.

Man sage nicht, dies Richten und Ranggeben sei ein müßiges Spiel, und dazu ein anmaßendes. Anmaßend darf es, was ich hier ausspreche, schon deshalb nicht heißen, weil es sich ja keineswegs nur um meine persönliche Ansicht handelt: selbst wo ich diese betont habe, fehlen die Hintermänner wahrlich nicht. Müßig aber ist diese Betrachtung ganz gewiß nicht; denn was kann zur Beurteilung der Gegenwart wesentlicher sein als die Frage, was sie dem ewigen Schatz der Menschheit an großen Gestalten zugefügt hat? Und da wäre es ein Unrecht gegen die Bismarck, Disraeli, Gambetta; gegen die Richard Wagner, Johannes Brahms, Hugo Wolf; gegen die Rossi und Charlotte Wolter; gegen die Miquel und Lasker und Windthorst, Gladstone und Crispi und Gambetta, wenn man ihnen tüchtige Bejahungen ohne Ursprünglichkeit und ohne die Souveränität des in seiner Art vollkommenen Typus vergleichen wollte. Unsere Weltliteratur steht zu der von 1800 bis 1830 wie die französische Literatur zur deutschen: ein höherer Durchschnitt, aber viel weniger ragende Gipfel. Eine bedeutende Annäherung von Dichter und Publikum wie überhaupt von Führer und Gefolge; viele sind berufen, aber auserwählt fast weniger als je.

Daß diese Lage zu schwarzgalligem Pessimismus uns keine Ursache zu geben scheint, habe ich schon ausgeführt. Aber als ich meine deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts geschrieben hatte, schalt mich Theodor Mommsen: ich setzte den Maßstab herunter; er selbst wollte nach Goethe als groß nur Mörikes Lyrik gelten lassen — auch Kellers Lyrik schloß er nachdrücklich aus. Heute will ich diesen Vorwurf nicht verdienen; daß jeder Poet, dessen Verse hinken, dessen Gleichnisse schief sind und dessen Gedanken taumeln, deshalb schon für genial und einen „ganz Großen“ erklärt wird, dafür ist durch die Sintflut unserer unkritisch-kritischen Organe ohnedies gesorgt. Wir müssen in einer Zeit des Afterheroenkults und des Winkelgötzendienstes mit um

so viel stärkerer Entschiedenheit das wirkliche Maß der Größe abzuschätzen versuchen. Sehen wir aber selbst von dem letzten Prädikat ab, das auch die Weltgeschichte nur so wenigen Herrschern gewährt hat und unumstritten fast nur einem Alexander, Karl, Peter und Friedrich, so bleibt auch dann noch nicht allzuviel aufzuzählen. Gewiß, die deutsche Literatur, wir haben es gezeigt, ist an starken und originellen Begabungen reich; aber vom weltliterarischen Standpunkt dürfen wir mehr als jene beiden nicht in Anschlag setzen. Interessante Gärungen erfüllen die seit lange fast stockende Literatur Frankreichs; in Nordamerika scheint eine mehr als koloniale, eine echt nationale Literatur im Entstehen. Aber so wichtig diese Momente für die französische oder amerikanische Literaturgeschichte sind — die Weltliteratur hat ihr Ergebnis vorerst abzuwarten. Was dann bleibt für den Augenblick an Individualitäten im höheren Sinne, an Erscheinungen, deren Originalität weltliterarische Bedeutung hat? Eine Literatur, so muß ich urteilen, und ein Dutzend Dichternamen.

Ich kann es nicht verhehlen und habe es ja auch bisher nicht verhehlt, daß mir im Augenblick für die Entwicklung der Weltliteratur keine Nationalliteratur so bedeutend scheint wie die unserige. Chauvinismus darf das nur schelten, wer übersieht, wie bereitwillig und überzeugt wir für frühere Perioden denselben Rang der französischen, der russischen und skandinavischen Literatur eingeräumt haben. Und wie wenig wir die Literaturen nach der politischen Macht abschätzen, kann unsere hohe Bewertung der Dichter Belgiens beweisen.

Einiges schon Gesagte zu wiederholen wird unvermeidlich sein. Aber wir versuchen, diesmal jede Individualität in ihrem vollen Umfang hervortreten zu lassen, wo wir sonst nur einzelne Seiten zeigen konnten. Wir haben deshalb auch die deutsche Literatur nach ihrem Gesamtcharakter zu befragen. Was unterscheidet sie, nicht bloß heut, sondern dauernd, von den Literaturen anderer moderner Kulturnationen?

Zu dem Versuch, diese Frage zu beantworten, bin ich durch einen besonderen Anlaß gekommen. Immer wieder hat mich die Tatsache beunruhigt, daß die deutsche Literatur in England auch

nicht dem geringsten Verständnis begegnet. Es hat ein paar gute Kenner unserer Dichter gegeben und sie waren natürlich auch Freunde dieser Dichtung: Carlyle, Archer, Gosse. Aber Carlyle konnte einen Mann von Lord Jeffreys Verstand nicht überzeugen, daß Goethe etwas anderes schreibe als sittenlosen Unsinn; Walter Scott, Coleridge, de Quincey konnten Swinburne oder Stevenson nicht dazu bringen, daß sie deutsche Bücher lasen, und Ruskin nicht davon abbringen, deutsche Bücher zu verbieten; und Gelehrte wie Herford und Robertson, Furnivall und Skeat haben einen so feinsinnigen Kritiker wie Symonds nicht dazu überredet, in seiner Darstellung der neueren Romantik neben den Gérard de Nerval und Stephane Mallarmé auch ihre deutschen Ahnen zu berücksichtigen; haben einen so angesehenen Literarhistoriker wie Saintsbury nicht verhindern können, in einer ahnungslosen Darstellung der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts den unbedeutenden Namen Friedrich Hebbels zu übersehen ... Die glückliche Wirksamkeit eines William Archer, eines Edmund Gosse hat doch nicht zur Folge, daß englische Besucher in Berlin oder München oder Dresden ein modernes deutsches Drama mit dem gleichen Interesse beschauen, mit dem wir die Produktion eines Wilde oder Shaw verfolgen. Natürlich geht diese vorurteilsvolle Blindheit ungeprüft nach den Kolonien weiter, und ein Literarkritiker von der Bedeutung eines Brander Matthews muß nach Jahrzehnten als neue Entdeckung verkünden, was unsere Kritik längst gelehrt hat; z. B. daß Ibsen ein ausgezeichneter Techniker ist, der von Sardou und Dumas viel gelernt hat ... Oder er schreibt über moderne Regie, ohne von Max Reinhardt die geringste Kenntnis zu haben — trotzdem doch auf diesem Gebiet sogar in englisch geschriebenen Aufsätzen, von William Archer nämlich, zu lernen war.

Eine solche Fremdheit läßt sich durch Nietzsches Urteil über den natürlichen Bruderhaß nicht allein erklären; auch nicht durch die politischen Stimmungen seit dem Tag von Belle-Alliance — ein Name, der kein Wahrzeichen werden sollte! Es hat doch auch deutschfreundliche Epochen in England gegeben, besonders in den ersten Jahren der Königin Viktoria. Aber eine Epoche, in

der man in England für Goethe und Heine oder gar für Schiller und die Romantiker auch nur eine Spur lebendigen Interesses außerhalb der engsten Kreise aufgebracht hätte, hat es nicht gegeben. Ich glaube nicht, daß eine so tiefgehende Unkenntnis kultureller Verhältnisse zum zweitenmal zwischen zwei europäischen Kulturvölkern zu finden ist, wie sie zwischen dem englischen Volk und der deutschen Poesie besteht.

Ich darf behaupten, die Schuld liegt nicht an den Deutschen. Sie liegt auch nicht ganz an dem bösen Willen der Engländer; aber doch ist bei ihnen etwas von dem dabei, was die Theologen „Herzenshärtigkeit" nennen. Sie haben von unserer Literatur (und von unserer Kultur überhaupt) eine unzutreffende Vorstellung; und sie *wollen* dabei bleiben, mindestens: sie geben sich durchaus keine Mühe, umzulernen. Aber sie werden es müssen, denn ihre eigene Kultur ist in einer Umwandlung begriffen, die sie unseren Anschauungen näherbringt. Und damit unserer eigenen Literatur; denn es handelt sich um die Auffassung vom Wesen der Dichtung und des Dichters überhaupt. Hier, nicht in der Würdigung des einzelnen Werks, liegt der große Gegensatz. Und eben deshalb können wir für die Individualität der deutschen Literatur nirgends mehr lernen — als aus der englischen Ablehnung.

Die englische Kultur, und so auch die englische Dichtung, ist stockkonservativ wie das englische Leben, und sie vertritt heute allein noch denjenigen Typus der Literatur, der in der Antike der einzige bei allen Nationen war, die Literatur überhaupt besaßen. Oskar A. H. Schmitz hat in seinem geistreichen Buch über Disraeli scharfsinnig bemerkt, die Juden würden von den modernen Völkern deshalb so schwer verstanden, weil sie (soweit sie eben nicht nationalisiert sind) der einzige lebende Überrest antiker Existenz seien. In demselben Sinn kann man sagen, die englische Literatur sei die einzige Insel antiker Tradition, die aus der Sintflut moderner Auffassungen aufrage — soweit sie nicht eben auch modernisiert ist. Denn freilich behauptet Chesterton, die englischen Romantiker hätten in ihren Dichtungen eine wildere Revolution durchgeführt als die Franzosen in ihren Taten aber;

selbst soweit diese Hyperbel haltbar ist, ändert sie wenig an unserem Satz: denn gerade Shelley und Keats, auf die er sich beruft (und die uns Deutschen freilich hundertmal mehr bedeuten als die ganze Seeschule; wie seine Natur zu der ihren steht Shelleys Poesie zu der Wordsworths: Ozean gegen Binnensee!) — gerade Shelley und Keats sind in jedem Sinne „antikisch", Aristokraten in der Poesie bei aller Demokratie der Gesinnung.

Aristokratisch nämlich ist alle ältere Dichtung, und das in dreifachem Sinn: der Stoffwahl, der Formgebung, der Auffassung des Dichterberufs. Die attische und erst recht die maßgebende römische Dichtung sind, um es englisch auszudrücken, Literatur von Gentlemen für Gentlemen; die englische Literatur, um es lateinisch zu benennen, ist eine solche von und für viri boni. Alle „moderne" Literatur aber ist demokratisch — und gerade hierin ist die deutsche Literatur die modernste — die russische allein ausgenommen.

Die aristokratische Stoffwahl läßt alle naiven Völker nur von Göttern und Königen singen, von Schlachten und großen Festen; das Alltägliche — wozu ihr auch die Liebe gehört! — überläßt sie dem intimen Privatbetrieb; der großen Tradition, der genauen Aufzeichnung, der festen Weitergabe wird es sowenig gewürdigt wie etwa die Erlebnisse, die ein modernes Tagebuch ausfüllen. Oder es handelt sich in semitischer und indischer Poesie um die großen Fragen der menschlichen Gesamtexistenz; schon das Buch Hiob, das für den Einzelnen Gerechtigkeit verlangt wie Pentateuch und Propheten für das Volk, ist ein Symptom der „Décadence". — Aristokratisch ist die Form; was noch heut von der „vornehmen Haltung" gilt, ist ihr Ideal: ungezwungene Sicherheit in Formen, die die Distanz wahren. Die dichterische Einkleidung wird als ein Festkleid getragen, das mit Andacht „gewebt" oder „geschmiedet" wird wie der Peplos der Athene oder wie die ehernen Götterbilder. Niedrige Worte werden vermieden, seltene gesucht. Vergleiche, Beiwörter, Tropen dienen der bewußten Aufschmückung der Rede, wie der fromme Katholik das Bild des Heiligen schmückt. — Und drittens: der Dichter ist für die antike Auffassung der begnadete Mann, der

einem auserlesenen Kreis die Stimmung erhöhen darf (ihn hochgemut machen, wie der Kunstausdruck der Minnesänger lautet). Vor dem Fürsten singt Demododokos bei den Hellenen und Widsid bei den Angelsachsen; vor der großen Gemeinde, ihrem höchsten irdischen Herrn, lassen die Sänger Hochzeits- und Totengesang ertönen.

Die Evolution der modernen Literatur beruht nun dadurch auf einer Demokratisierung dieses Begriffs. Vor allem in der Stoffwahl. Die „niederen Gattungen" sind in die Rechte der höheren eingetreten — es hat sich erfüllt, was jener Aristokrat als die Tendenz der Französischen Revolution bezeichnete: „L'antichambre veut entrer dans le salon." Das Epos starb und an seine Stelle trat der Roman: die alte „Erzählung" mit Hilfsmitteln und Ansprüchen der großen Epik. Der Gesang, den die ganze Heeresgemeinde vor und nach der Schlacht, der ganze Stamm bei der Frühlingsfeier anstimmte, lebt nur noch verkleinert im evangelischen Kirchengesang und noch weiter reduziert im Sang der Kommerstafel fort; überall sonst hat ihn die individuelle Lyrik beerbt — diese aber hat ihre stärkste Wurzel in dem Liebeslied, das einst nur für die Umworbene bestimmt war und also von dem hohen Kreis der „Literatur" ausgeschlossen blieb. Endlich das Drama hat viel von seiner gottesdienstlichen Form gewahrt (schon weil deren Abbild im wirklichen Ritus der Kirche erhalten blieb); aber der moderne Realismus hat ihm die letzten Reste von „Feierlichkeit" abgestreift und volkstümliche Maskenspiele mit dem Kostüm der antiken Tragödie bekleidet. —

Dieser mächtigen Entwicklung hat kein Kulturvolk sich entziehen können. Das klassische Frankreich, das in der Frage der Form am längsten die alte Anschauung wahrte, kapitulierte zuerst vor dem Roman. Das allezeit antikisierende Italien nahm mit Petrarca den ersten modernen Lyriker in den Kanon der Kassiker auf; denn der mittelalterliche Minnesang ist soziale Tendenzpoesie mit Anlehnung an religiöse Formen. Am konsequentesten aber hat sich gegen die Demokratisierung der Stoffwahl England gewehrt — am folgerichtigsten Deutschland sie durchgeführt. Den Deutschen und — der Welt gab Lessing (und nicht Diderot!) das

erste moderne Schauspiel, indem er die Technik des alten Lustspiels auf tragische Motive anwandte — der direkte Ahn Ibsens; ihnen gab Goethe im „Werther" den ersten Roman der Individualität — was Rousseau nur erst versucht hatte; und von Anfang an ist ihre Lyrik persönlicher als die eines anderen Volkes. England aber hat das Drama in der Heimat Shakespeares lieber absterben als sich verjüngen lassen; hat den Bekenntnisroman höchstens in der äußerlichen Form eines Tendenzromans von Mrs. Humphry Ward geduldet; und hat Lord Byron die poetische Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit in der Lyrik nie verziehen.

So ist die schroffe Ablehnung der deutschen Literatur durch den Engländer verständlich.

Der uralte Unterschied der „höheren" und „niederen" Gattungen ist von dem aristokratischen Sinn Britanniens zwar auch nicht vollkommen gewahrt worden, aber doch ungleich strenger als bei uns. Am augenscheinlichsten tritt dies in der heute wichtigsten und beliebtesten Gattung hervor: in der des Romans. Der englische Roman will auch heut noch wie zur Zeit von Fielding und Smollett nichts anderes sein als eine Erneuerung der uralten „Erzählung" — gern mit etwas Moral, noch häufiger mit einigem Humor ausgestattet, aber höchstens bei George Elliot (die deshalb auch den Ruhm der Dickens und Thackeray nicht errang) mit wirklicher Gestaltungspsychologie ausgestattet. Es ist kein Zufall, daß der Engländer das eine Wort novel verwendet, wo wir „Novelle" und „Roman" scheiden, „Novelle" als Fortsetzung der alten abenteuerlichen „Erzählung", Roman als „modernes Epos". Unser Roman stellt eben ganz andere Anforderungen als der der Engländer und pflegt dafür andere zu vernachlässigen, die ihnen selbstverständlich scheinen. Das Epos schildert den Weg eines Helden zu einem bestimmten Ziel, Besiegung Hektors, Befreiung der Penelope, Gründung des Römervolks, Tötung eines Drachens, Rache für einen Mord. Wie der Held durch alle Hindernisse hindurch dies Ziel erreicht, das macht das Hauptinteresse aus in Odyssee und Nibelungenlied, Beowulf und Pilgrim's Progress. Hiermit ist schon in dem alten Epos der Gedanke einer inneren Entwicklung nahegelegt, und in Achilleus

oder Kriemhild sogar durchgeführt. Im Parzival, im Simplizissimus wird sie die Hauptsache — und bleibt es im deutschen Roman. — Nicht so in England. Hier wird nach wie vor daran festgehalten, daß es im Roman nur auf zwei Dinge ankomme: auf das „Abenteuer" — d. h. das spannende Ereignis — und auf die Form des Vortrags.

Hieraus geht nun eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen deutscher und englischer Praxis und Theorie des Romans hervor. Ein Buch wie Jane Austens „Pride and Prejudice", das drüben vielfach für den besten englischen Roman erklärt wird, sagt uns wenig: die Charaktere machen kaum eine Entwicklung durch, treten vom Schauplatz beinahe so ab wie sie auftraten und lassen das, was von seelischer Veränderung in ihnen vorgeht (den Sieg der Liebe über Stolz und Vorurteil) eigentlich nur nachträglich erraten. — Aber die typischen Charaktere sind mit Anmut und Sicherheit gezeichnet; der Dialog ist vortrefflich und der Bericht leicht und gefällig. Vor allem aber bleibt dem Hauptmotiv, eben die Überwindung der psychologischen Hindernisse durch die wachsende Zuneigung und die Gunst der Verhältnisse, ein unverlierbarer Reiz.

Nehmen wir auf der anderen Seite unseren „besten Roman": Goethes „Wahlverwandtschaften". Hier ist zunächst beiläufig zu bedenken, daß das englische Publikum an die „Moralität" des Romans andre Ansprüche erhebt als das deutsche: zu engherzig, wie wir geneigt sind anzunehmen, während den Briten unsere Anschauungen in diesem Punkte zu lax erscheinen. Doch hängt diese Frage untrennbar mit anderen zusammen, über die noch zu reden ist. In den „Wahlverwandtschaften" scheint uns eine merkwürdige psychologische Entwicklung mit größter Feinheit beobachtet, mit höchster Kunst dargestellt. Aber wir verstehen, daß sie manchem Leser nicht „interessant" im landläufigen Sinne des Wortes scheint, weil er mehr Spannung und äußere Bewegung wünscht. Und was die Form angeht, so ist wohl die erzählende Prosa in Deutschland nie zu höherer Vollendung gebracht worden, aber wir begreifen dennoch, daß ein feineres Ohr selbst hier eine große Stilvermischung fühlt, weil zu viel von dem getragenen Ton des Epos in die „unfeierliche" Gattung über-

nommen sei. Während auf der anderen Seite sich die Kritiken in englischer Sprache nicht darüber beruhigen können, daß Werther von Kohlköpfen spricht; das scheint ihnen wieder unliterarische Alltagssprache.

Die gleiche Empfindung einer Stilvermischung haben nun umgekehrt wir Deutschen bei der englischen Lyrik.

Die Deutschen halten sich für das Volk der Lyriker, wohl nicht nur, weil die Lyriker, und doch wohl auch die großen Lyriker, nirgends so zahlreich sind, sondern auch weil keine Nation fremde Lyrik so anteilvoll würdigt wie die unsere. Béranger und Musset, Byron und Burns, Carducci und Petöfi, Verlaine und Verhaeren haben bei uns vielleicht mehr, vielleicht wärmere Freunde als in der Heimat — wenn man wenigstens bei Burns mit „Alt-England" rechnet und freilich nicht mit Schottland allein! Dennoch ist der Anteil der englischen Lyrik an diesem deutschen Pantheon der Liedersänger merkwürdig gering, zumal der der neueren. Swinburne, gewiß ein großer Lyriker, ist kaum bekannt; Tennyson war beliebt, aber doch nicht entfernt nach englischem Maßstab geschätzt, Coleridge vergessen. Von Browning, den nicht einmal seine Landsleute verstehen, müssen wir ganz absehen. Und am meisten wird es die Engländer verwundern, daß ihr Liebling Wordsworth uns schlechterdings nichts sagt und nichts bedeutet; jeder deutsche Leser wäre geneigt, das Urteil John Stuart Mills zu unterschreiben: das sei ein Dichter für unpoetische Gemüter ...

Und wiederum: englische Kritiker wie Matthew Arnold, amerikanische wie Sidgwick oder die Verfasserin von „Elisabeth und ihr deutscher Garten" gehen kühl und geringschätzig gerade an dem vorbei, was uns der höchste Triumph deutscher Lyrik scheint. Kaum werden Goethe und Heine hochgehalten, Hölderlin, Novalis, Eichendorff, Lenau, Mörike, Storm sind nicht über den Kanal gedrungen; auch nicht das deutsche Volkslied, auch nicht (nach Luthers Zeit) das deutsche Kirchenlied, und nicht das deutsche Studentenlied. (Doch nein! Jetzt führen sie ja „Alt-Heidelberg" in London wie in Tokio auf!)

Und hier glauben nun wir vom Standpunkte des ästhetischen Prinzips das größere Recht auf unserer Seite zu haben. Für

unser Gefühl steht die englische Lyrik gerade in den am meisten charakteristischen Vertretern, gerade in Browning, in Wordsworth, ja oft selbst bei Rossetti und Morris — und nicht ganz selten sogar bei Shelley — der Prosa zu nahe, der glorreichen englischen Prosa freilich, einer Prosa großartiger mündlicher Beredsamkeit, die aber doch unlyrisch bleibt und unlyrisch wirkt in Lied und Ballade. Wie rein lyrisch klingt daneben die zarte Musik der Goethe, Lenau, Mörike; oder noch der weniger „englischen" Lyriker: des Schotten Burns, der kosmopolitischer gefärbten Poeten Keats, Tennyson, Swinburne! Für unsere Empfindung sind Carlyle und Ruskin größere Lyriker als Wordsworth oder Coleridge, denn in ihrer Prosa findet die starke Bewegung der Seele einen freieren Ausdruck als in der rhetorischen Dichtung jener Lyriker, und der Rhythmus ihrer Perioden klingt uns musikalischer als die konventionellen Reime selbst bei den präraffaelitischen Poeten. Jeremy Taylor, der Prediger, ist uns mehr Dichter als Keble mit seinem „Christlichen Jahr", Sir Thomas Browne mehr als Meredith, und der Prosaiker Newman (wie der Prosaiker Ernst Moritz Arndt!) mehr als der Versdichter.

Am wenigsten grell ist der Gegensatz im Drama: hier finden in beiden Ländern die alte Tragödie großen Stils und die alte Komödie volkstümlicher Art sich auf der mittleren Linie zusammen.

So ist also die Demokratisierung der Form bei uns viel entschiedener durchgeführt als in England. Alle Gattungen sind bei uns der einfacheren volkstümlicheren Art angepaßt: nicht bloß, wie in der ganzen Welt, das Drama; nicht bloß, wie fast überall, der Roman, sondern auch die Lyrik, die bei uns im Bann der Musik blieb, während sie in England Vorlesedichtung wurde. Jene Verbindung individueller Empfindung und einfacher Form, die wir als höchste Blüte der Lyrik selbst bei kleineren Meistern, bei Uhland, bei Storm zuweilen beglückt nachempfinden, wird von den englischen Lyrikern, wie uns wenigstens scheint, selten gesucht und seltener erreicht.

Dies hängt denn auch mit dem dritten Punkt der Wandlung zusammen: das Verhältnis zwischen Dichter und Publikum ist

bei uns ein anderes als in England, demokratischer und, für unser Urteil (trotz den hohen Ziffern englischer Auflagen!), glücklicher bei uns. Unser Publikum ist nicht das ganze Volk, aber es ist wirklich ein erheblich größerer Teil des Volkes als in England! Noch immer schreibt der englische Dichter für einen mehr oder minder aristokratisch umgrenzten Kreis. Selbst Byron schrieb gegen seine Standesgenossen nur für seine Standesgenossen; selbst Dickens wollte nur auf das „bessere" Bürgertum wirken. Wenn Ruskin oder Morris für die Arbeiter, für das ganze Volk schreiben wollten, blieben sie in ihrem hohen Ton, und der einfache Arbeiter, der bei uns „Wilhelm Tell" und Heines „Buch der Lieder" und Gustav Freytags „Soll und Haben" liest, würde schwerlich in der reichen englischen Literatur viel finden, was wie diese Dichtungen ihm ebenso verständlich wäre wie den Besten seines Volkes. Erreicht hat das wohl nur Ein englischer Dichter: Sir Walter Scott; und er ist ein Schotte und ein Schüler der Deutschen! Freilich — Sir Walter bedeutet mit seiner typischen, wenig auf Psychologie zielenden Erzählungskunst den Abschluß einer Jahrtausende ausfüllenden Epoche in demselben Augenblick, in dem die deutsche Dichtung, der er so starke Anregungen verdankte, mit jener alten Tradition endgültig brach.

Seit Goethe (dem Klopstock und schon Günther vorangegangen waren) ist uns der Dichter ein neuer Begriff geworden, wir haben es schon ausführlich darstellen müssen. In den alten Zeiten war er ein Beauftragter, ein Bote Gottes an das Volk, oder des Volks an Gott. So bildeten die Dichter eine Aristokratie, eine Gemeinschaft, deren Mission den Mitgliedern von obenher zuteil ward. Der Dichter ist ein Priester im Sinn der katholischen Kirche: gesalbt zu heiligem Amt, das nur der Gesalbte ausüben darf. — Demgegenüber hat sich bei den Germanen schon früh eine Auffassung geregt, die der protestantischen vom Wesen des Priestertums vergleichbar ist. Jedermann ein Priester; der eingesetzte Priester nur durch ein größeres Maß von Begabung und Anerkennung ausgezeichnet. Diese Idee findet ihren Ausdruck nicht etwa nur dadurch, daß wohl nirgends so viel gedichtet wird wie in Deutschland (gerade wie gewiß nirgends so viel ge-

predigt wird!), sondern vielmehr noch darin, daß jeder Dichter unmittelbar mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Selbst hervortritt. Wir verlangen nicht, daß er etwas zu melden habe, was alle angeht; uns genügt es, wenn er seine eigensten Empfindungen, seine persönlichen Erlebnisse, die intimsten Zustände seines inneren Lebens dichterisch umzuformen weiß. Intime Poesie in diesem Sinne hat es vor Goethe nur vereinzelt gegeben: gleichsam zufällig ist in Dante, in Molière, in Swift persönlichste Empfindung zum Worte gelangt. Goethe aber sah alle seine Dichtungen als „Bruchstücke einer großen Konfession" an, als Bekenntnisse, so intim, so offen, so ehrlich wie die im Beichtstuhl. Seiner Auffassung sind beinahe alle bedeutenden Dichter gefolgt, und wem der unmittelbare Ausdruck versagt blieb, der legte ihn wie Grillparzer oder — zuweilen! — Hebbel in seine dramatischen Figuren, wie Heyse oder Keller in seine Epik.

Natürlich blieb diese Entwicklung auf Deutschland nicht beschränkt. An ihr haben die englischen Dichter alle teil, die uns am nächsten stehen: Burns, Byron, Shelley, Keats — die deshalb auch alle in ihrer Heimat zunächst auf entschiedene Ablehnung stießen — Burns ausgenommen; der stand nicht in der „Gesellschaft", und deshalb ward ihm solche Selbstenthüllung gestattet. Selbst in Frankreich, dessen Tradition sich gegen die Selbstoffenbarung sonst wehrte, hat der Halbgermane Verlaine Bekenntnisdichtung gegeben. Aber den neueren Engländern (und ihren amerikanischen Schülern) scheint diese Auffassung des Dichteramts fremder als ihren Vorfahren von 1800. Sie wollen auch heute noch für die Poesie einen allgemeineren Inhalt und mißbilligen die individuelle Selbstdarstellung. Sie verwerfen sie so kräftig, daß der Schriftsteller, der sie doch versucht, in die gewaltsamen und verzerrten Gebärden der Oskar Wilde und Bernard Shaw gerät. Sie interessieren sich für das intime Leben des einzelnen sowenig wie die alten Hellenen — man vergleiche nur selbst noch die eingehendste und berühmteste englische Biographie, Boswells Leben Johnsons, mit Goethes oder Justis Winckelmann oder mit unseren Goethe-Biographien; daß ein Dichter gar sich selbst vor aller Augen enthüllt wie Rousseau oder wie

Hebbel, das mißfällt noch mehr dem sozialen als dem moralischen Sinn der Engländer; und wer sich völlig frei ausspricht, verwirkt in diesem Bereich fester und geheiligter Formen den Namen eines Gentlemans — und hieße er George Noel Lord Byron.

Hilft diese Vergleichung, wie ich hoffe, die Verschiedenheiten, aber auch überhaupt die Eigenheiten derjenigen beiden Literaturen ins Licht stellen, die unter allen in der Gegenwart vielleicht am weitesten voneinander abstehen (gerade wie die englische Sprache in ihrer Entwicklungstendenz der deutschen ferner steht als die französische oder italienische), so braucht zur Charakteristik der übrigen Nationalliteraturen dem, was wir schon gelegentlich anzumerken hatten, nur noch wenig beigefügt zu werden. Denn sie stehen eben alle vermittelnd zwischen dem Extrem einer fast lediglich auf die Individualität und einer fast ganz auf die Tradition gestellten Kunst. Die merkwürdigste Stellung nimmt die russische Literatur ein, in der älteste und jüngste Eigenart sich wundersam berühren; die Uhr zeigt zwölf, Mittag oder Mitternacht? — Im wesentlichen ist der großen russischen Literatur der Neuzeit (und schon die Puschkin und Lermontow gehen uns nichts mehr an!) der vorhistorische Charakter der uralten „chorischen" Poesie eigen: das Volk singt selbst durch den Mund seiner Sänger. Mehr noch als in England sind die „großen Gattungen", und mit ihnen auch die Lyrik, erstickt von der demokratischen Erzählungskunst. Was aber nun die Gogol, Dostojewski, Tolstoi, Gorki erzählen, ist nicht typisch, sondern allerindividuellster Beobachtung entnommen, höchst persönlich (und tendenziös) aufgefaßt: ein Stück Nation durch ein Temperament aufgefaßt. Der Dichter möchte nur Vorsänger sein und verzehrt sich — Tolstoi! — in der Sehnsucht, seine individuelle Begabung auszulöschen; Genies wider Willen sind diese Gogol und Dostojewski zu unseren erzwungenen „Genies" wie Grabbe und selbst dem Lenau der zweiten Lebenshälfte der prägnanteste Gegensatz. Ein Dichter will das Epos seines Volkes schreiben — und Wilhelm Jordan posiert als germanischer Homer, während er ein höchst subjektives Gedicht aus gelehrten Anklängen aufbaut; Leo Tolstoi aber läßt sich von dem

Genius, der 1812 Moskau verbrennen ließ, den Roman „Krieg und Frieden“ diktieren.

Dieses Auftauchen aus der Volksseele bei Dostojewski und Gorki, dies Eintauchen in die Volksseele bei Tolstoi und in Turgenjews besten Werken gibt ihrer Poesie auch die eigentümliche Sentimentalität, die Dostojewski und Gorki hinter der Härte ihrer Umrisse verbergen, Tolstoi bei der Zeichnung der wildesten Greuel (in der „Macht der Finsternis“) nicht verleugnet. Und ferner: es hält sie von jedem „Ästhetentum“ diametral entfernt; was in Tolstois Protest gegen Shakespeare als „dem Künstler“ so überdeutlich zutage tritt wie in Dostojewskis Haß auf die Bildung Deutschlands und des ganzen Westens. Dostojewski ist der konsequenteste aller Naturalisten: er löst den Menschen in lauter Momente auf, die mit unerhörter Schärfe beobachtet sind; aber bei aller Größe der Einzelerfassung bliebe das Ganze — was es zuweilen wirklich wird — ein Kinematograph der Seele, bildete nicht das nationale Pathos, die leidenschaftlich gefühlte Einheit mit der größten ihm erreichbaren Gesamtheit (denn er kennt weder „Christentum“ noch „Kulturwelt“ — er kennt nur Rußland!) eine große Einheit um alle seine Gestalten. Aber auch Tolstoi haßt die bewußte Kunst und feindet sie bei dem „Europäer“ Turgenjew an.

Aber da die drei Männer geniale Persönlichkeiten sind, oder mindestens zwei von ihnen (Turgenjew war vielleicht nur ein sehr großes Talent der Anpassung), so bleiben auf dieser nationalen Grundlage genug der Verschiedenheiten. Eins hat vor allen dreien Gogol voraus: was der Literaturhistoriker Lemcke bei unseren Barockkünstlern „die Weiträumigkeit der Phantasie“ nannte. Die unübersehbaren Steppen wirken bei Gogol so riesenhaft wie auf gewissen kleinen Gemälden Ferdinand Hodlers der Genfer See; und von dieser echt slawischen Gabe, gleichförmige Massen sinnlich wahrnehmbar zu machen, hat Turgenjew (vor allem im „Tagebuch eines Jägers“) mehr geerbt als der Stubenmensch Dostojewski. Und auf der anderen Seite verschwindet bei Gorki — den man den vier Großen doch nur mit vielen Vorbehalten beigesellen darf — alles neben der Einzelfigur; es ist ein Dosto-

jewski der Einzelheiten, während bei Turgenjew, mehr noch bei Tolstoi, hinter jeder Einzelgestalt ein schwerlastendes Gefolge steht. Gogol der große Vorbereiter; Gorki der dekadente Epigone — zwischen ihnen bleibt der Glanz der russischen Literatur beschlossen in den drei großen Namen Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi.

Wohl wollen die „Slawophilen" in Turgenjew fast einen Renegaten sehen, einen Mann, der das nationale Wesen verleugnet, der das russische Geheimnis den Fremden überliefert, der die stetige Entwicklung zerstört habe. All das kann auch gegen den großen Gründer der russischen Weltmacht gesagt werden und ist gegen Peter den Großen gesagt worden; aber so notwendig wie zu den Zeiten des Schiffszimmermeisters in Saardam war es zu denen des Emigranten von Paris und Baden-Baden, daß die Führer der russischen Intelligenz den Fremden die Werkzeuge abkauften — auch um sie zu besiegen.

Eine dämonisch-gewalttätige Natur freilich wie der wilde Zar ist Turgenjew keineswegs. Im Gegenteil kommt in ihm am stärksten die elegische, ja weichliche Seite des Slawentums zur Geltung. In allen Werken Turgenjews tönt die stille, ergreifende Melodie der russischen Volkslieder. Die melancholische Ergebenheit, die natürliche Frömmigkeit dieser Volksgesänge und Volksmärchen erfüllt auch die Novellen und Romane des ausgewanderten Dichters, den seine Heimat als einen „Westling", als einen Verleugner ihrer Religion und ihres Wesens heute am liebsten selbst verleugnen möchte. Turgenjew ist geborener Pessimist wie alle Russen. Ihm bleibt jene trübe „Steppenauffassung", die das Leben des Menschen wie eine große blütenarme Fläche ansieht, deren Melancholie die wenigen hohen Bäume und hellen Blumen mehr erhöhen als mildern. Und ihm bleibt auch, ein glücklicheres Erbteil von den Urvätern her, der scharfe Jägerblick für jede Spur, jede Einzelheit auf dieser großen, stillen, toten Fläche: seinem Rußland. Seine Novellen sind Kabinettstücke der Einzelbeobachtung; sein großer Roman „Väter und Söhne" ein Meisterstück der Beobachtung großer Zeitflächen und ihrer Atmosphäre. Er beobachtet lange, dann fühlt er plötzlich, daß er seine

Person „hat“, wie Ibsen, wenn er sich monatelang mit seinen Phantasiegebilden zusammen eingesperrt hat. Die epische Größe Tolstois erreicht er sowenig wie die psychologische Tiefe Dostojewskis; neue Formen, wie diese beiden, hat er nicht geschaffen, sondern nur die besonders in Frankreich längst zur Blüte gebrachte mit neuem Inhalt gefüllt. Er malt russisches Leben, aber mit „westlichem“ Stift.

Niemand aber kann in strengerem Sinn ein nationaler Autor und ein Erfinder neuer literarischer Formen heißen als Dostojewski. Seine ganze Schriftstellerei quillt aus der Politik; denn dieser Fanatiker, den die törichtste Verkennung allein für einen Meister der Objektivität auszugeben vermochte, ist vor allem der Prophet des politischen Rußland. Politiker ist er vor allem, Staatsmann und noch mehr Heerführer seines Volkes, der wilde, rücksichtslose, aber für seine Nation leidenschaftlich begeisterte Hetman der nationalen Kosaken. Das religiöse Element, so stark es in ihm hervortritt, ist teils in diesem nationalen schon enthalten, teils dient es ihm (bei Tolstoi steht es gerade umgekehrt); das soziale aber hat sich völlig unterzuordnen. Denn Dostojewski ist nicht, wie Turgenjew, ein Mann der inneren, sondern der äußeren Politik; die nordische Weltherrschaft ist das Ideal, dem all seine Gedanken und all seine Schriften dienen. Wie der Kampf gegen den Liberalismus unseren Gotthelf, hat der Kampf gegen die europäische Kultur Dostojewski zum Schriftsteller gemacht. Und Propagandist wie Gotthelf, mußte er wie dieser Romanschriftsteller werden. Der beschauliche Turgenjew ist für die Novelle geboren; Dostojewski muß seine Gestalten durch eine Entwicklung führen. Er muß sie zu einem bestimmten Ziel bringen: jedes seiner Bücher ist eine Kampfgeschichte, die mit dem Sieg des russischen Prinzips endet. Und welches ist dies Prinzip? Das der Einheit, des Aufgehens allen Eigenwillens in die von Gott gesetzte Ordnung, des Untersinkens aller fremden, unorganischen Zutaten in dem mächtigen Strom altheimischer Überlieferung. Raskolnikow muß durch sein Geständnis seinen Eigenwillen auslöschen; die „Besessenen“ müssen untergehen, und übrig bleibt nur der sanfte Tod eines Bekehrten, den die Berührung mit dem

Volke geheilt hat. Dahin führt Dostojewski seine Helden, wie Goethe die seinen zur inneren Selbstbefreiung; und hat er das Ziel erreicht, dann faltet er fromm die Hände: die Seelen, die er schuf, hat er nun erlöst. Erlöst von dem Kampf, der ihn selbst peinigt: dem der überlegenen Intelligenz mit der Weisheit auf der Gasse, dem der westlichen Kultureinflüsse gegen einheimische Art.

Heilungen also sind der Hauptinhalt all seiner Romane — aber freilich oft paradoxe Heilungen. Der ist „geheilt", der heimkehrt in das große Haus der Väter — der aufgeht in dem Willen seines Volkes, das selbst längst den Willen Christi zu einem Teil des eigenen Willens gemacht hat. Denn nur wenn alle sich dahin bekehren, kann Rußland die Mission erfüllen, die seinem Propheten vorschwebt: die Welt zu retten, indem es sie zur Einheit unter diesen einen Willen führt, indem es den Eigenwillen der westlichen Nationen dem ruhestiftenden Zwang der stets im Osten gepflegten Tradition unterwirft ...

Diese großartige Einheit des Wollens wirkt nun freilich ästhetisch ermüdend. Die Gestalten sehen sich ähnlich, die Reden wiederholen sich wörtlich, die Gedanken bleiben unverändert. Nichts von der Beobachtungsgabe für Typen, die Turgenjew besitzt; nichts von dem Reichtum epischer Erfindung, die Tolstoi sein eigen nennt. Es gibt für Dostojewski überhaupt keine Typen, überhaupt keine Erfindung: es gibt nur immer wieder denselben Menschen, der aus der Verzweiflung sich emporringt oder untergeht.

Aber dieser eine Mensch erscheint dennoch in tausend Formen; und diese wechselnden Formen beobachtet der Dichter mit unheimlicher Schärfe und divinatorischem Hellsehen. Seine Menschen sprechen viel zuviel — unheimlich viel selbst in den erregtesten Momenten; immer wieder muß er sie sich aussprechen lassen und schleppt sie dazu mit ermüdendster Technik von einem Besuch oder einer Versammlung im Kreis herum zu den anderen. Aber jedes Wort verrät eine neue Nuance des Seelenlebens, eine andere Schattierung jenes einen Erlebnisses, das es allein für Dostojewski gibt: des Kampfes um den inneren Frieden. Nackt sieht

er die Seelen vor sich und muß sie in immer neuen Stellungen zeichnen, wie Rodin die Körper. Ob diese Äußerungen jedes Augenblicks eine ganze zusammengehörige „Individualität" ergeben, danach fragt er nicht. Der Naturalist unter den Psychologen, der Klassiker der inneren Naturnachahmung, kennt er, und er allein, keinerlei Stilisieren der Gestalten. Für den hysterischen Halbasiaten gibt es kein geschlossenes „Ich", gibt es nur die wechselnden Gesinnungen und Momente einer von den Trieben gepeitschten Seele. In dieser Momentpsychologie ist Dostojewski von keinem Erzähler der Welt erreicht, geschweige denn übertroffen worden.

So kommen zwei entgegengesetzte Punkte zu seiner Bedeutung zusammen: die Größe der Grundidee und die Schärfe der Momente. Was dazwischensteht, verfließt; nur wenige Gestalten sieht man als Menschen mit Turgenjewscher Deutlichkeit oder Tolstoischer Festigkeit vor sich: der äußere Mensch verflüchtet sich in einen rasenden Wirbel von Einzelerscheinungen. Aber jede einzelne hängt mit der vorigen und nächsten innigst zusammen. Und eine unbedingte Wahrhaftigkeit läßt den Dichter, wo immer die Entwicklung ihn dazu zwingt, durch die ganze Skala der Empfindungen seinen Helden geleiten, der Tapfere muß feige zittern und der Egoist uneigennützig handeln — nicht wie bei dem jungen Tolstoi aus fühlbarer Freude am Paradoxen, sondern einfach weil der Mensch für ihn nichts ist als ein langsam sich abspinnender Knäuel von Widersprüchen — bis er Ruhe findet in der völligen Ergebung, die nichts mehr will als gehorchen.

So offenbart Dostojewski eine neue Welt. Den Russen will er schildern und schildert er; aber rührt man ein wenig an, so ist es doch der Mensch, den er darstellt, der von Instinkten und Ahnungen beherrschte wenigstens — denn an den klar, mit ruhiger Erkenntnis handelnden glaubt er kaum. So schuf er eine neue Technik: die der voraussetzungslosen Nachahmung der menschlichen Natur. Und es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese Technik zu neu ist, zu originell; daß sie nur einmal von einer genialen Persönlichkeit gehandhabt werden konnte, wie Strindbergs dramatische und Walt Whitmans lyrische Technik. Aber die große

Kunst ist ewig; und wenn unser Staunen über Dostojewskis Fern- und Nahesehen vielleicht längst vergangen sein wird, wird noch das große Epos aufrechtstehen und die große, wahrhaft epische Kunst eines Tolstoi.

Auch er ist wie jener ganz von einer Idee beherrscht, und von einer nahverwandten: er ist der Prophet des religiösen Rußland wie Dostojewski, im Leben der frommere Orthodoxe, der des politischen. Dostojewski ist ein gläubiger Christ, weil „der Russe" ein gläubiger Christ ist; Tolstoi ist ein guter Russe, weil „der Christ" seine Brüder lieben soll.

Und ferner: Dostojewski ist der „Zerrissene", der kranke Mensch, der Heilung vor allem für sich braucht, und indem er seine Figuren zur Erlösung führt, sie auch sich selbst suggerieren möchte; Tolstoi ist der Mann des Mitleids, dem das eigene Wohlbefinden nur noch das Gefühl der Verantwortlichkeit für das Elend seiner Mitmenschen steigert. Für Dostojewski gibt es nur Rußland, und er will es führen; für Tolstoi gibt es nur Menschen, und er will unter ihnen verschwinden wie der Prinz in C. F. Meyers Ballade von den Söhnen Haruns:

Höreſt du die Straße rauschen unter deinem Marmorschloß?
Morgen bin ich dieser Menge namenloser Tischgenoß —
Blickst du nieder auf die vielen Unbekannten, die dir dienen —
Einer segnet dich vom Morgen bis zum Abend unter ihnen!

Der Mann aus dem Volke ist Tolstois Ideal, und das russische Volk besiegt den großen Napoleon, weil es gleichsam nichts ist als ein solcher Mann, einfach, schlicht und unbesieglich. Diese Richtung gegen den „Einzelnen", gegen Heroentum und Staatsanbetung erfüllt vor allem sein großes modernes Epos „Krieg und Frieden". Es ist die Epopöe des russischen Feldzugs; es ist das Epos vom namenlosen Helden. Ein Epos in der großen Auffassung heroischer nationaler Begebenheiten, der verweilenden Breite, dem Figurenreichtum, ist Tolstois größtes Werk zugleich modern in der Auffassung, der Tendenz. — Auch „Anna Karenina", kein Epos, nur ein großer Roman, ist ein Kampfgedicht gegen den Einzelnen; durch das zufällige Wort eines alten Bauern wird der Held bekehrt und aus verzweifelten Selbst-

mordgedanken zum Glauben, zur ruhigen Arbeit, zum Verzicht auf lauten Eigenwillen geführt; Anna aber, deren Liebesgeschichte fast zu schematisch genau als Gegenbild ausgeführt ist, kann sich nicht lösen und geht zugrunde. Tolstoi kommt hier, wie in seinen Dramen, Dostojewski nahe; aber er bleibt „Europäer" in der Erfassung und Darstellung deutlich umrissener Gestalten, unvergeßlicher Bilder. Das bleibt er sogar in der volkstümlichen Erzählung; die unvergleichlichen Parabeln, wie „das Korn" oder „Wieviel Erde braucht der Mensch?" oder gar das wunderbare Gedicht „Drei Greise" beweisen, wie tief ein moderner Dichter in die Volksempfindung eintauchen kann, ohne doch sich selbst zu verlieren.

Tolstoi steht als Psycholog zwischen Turgenjew und Dostojewski mitten inne. Ihm fehlt die wunderbar scharfe Analyse, mit der Dostojewski den Charakter in seine Momente auflöst; aber über die etwas äußerlich typisierende Charakteristik Turgenjews geht seine Ergründung der Seelen weit hinaus. Und ebenso steht es zwischen beiden in der Technik: er rundet nicht, wie Turgenjew, kleine geschlossene Kunstwerke ab, aber er bleibt auch nicht, wie Dostojewski, in der chaotischen Unordnung der nebeneinander hingeschleuderten Momente. Oder in der religiösen Auffassung; wir sehen in Tolstoi den Christen zwischen Dostojewski, dem russischen Orthodoxen, und Turgenjew, dem „dezidierten Nichtchristen" (um Goethes Ausdruck anzuwenden). Es ist zwischen ihnen doch auch der Unterschied der Generationen. Turgenjew sieht aus „Europa" nach Rußland, Dostojewski sieht aus Rußland nach Europa — Tolstoi sieht nur Rußland, weil er in jedem Landsmann „den Menschen" sieht und nationale Unterschiede kaum beobachtet. So vermittelt Tolstoi zwischen ihnen, wie er persönlich zwischen ihnen stand: Turgenjew beschwor noch auf dem Totenbette „Rußlands größten Dichter", wieder literarisch zu wirken, und Dostojewski erkannte in „Anna Karenina" wenigstens eine große Leistung an.

Vieles haben sie doch gemein — das Russische vor allem. Etwas Skizzenhaftes zeigt selbst Turgenjew. Alle drei haben ihre starke Lyrik in Erzählungen umgesetzt — Turgenjew ist in der Novelle am stärksten, Dostojewski im Roman, Tolstoi im Epos. Der Vers spielt bei ihnen gar keine, das Drama nur bei Tolstoi

eine Rolle, weil sie jede zu stark bindende Form vermeiden. Alle drei echt national, sind alle drei doch von fremder Kultur, zumal deutscher, stark mitbedingt, wenn auch Dostojewski fast nur negativ. Und als Menschen, sonst so verschieden wie möglich, sind doch alle drei opferbereite Männer von hoher Geradheit und Festigkeit; Märtyrer alle drei ihrer Überzeugungen. — Und treten sie vor das Gesicht ihrer Landsleute, ihrer Zeitgenossen, der Nachwelt, Hand in Hand, die drei ungleichen Brüder, so mögen sie wohl zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft jenes ergreifende Sprüchlein sprechen, das die frommen Wundergreise beten: „Drei sind wir, drei seid ihr — schützt uns für und für!" —

Mit der russischen Literatur teilt die skandinavische zweierlei: die religiöse Grundstimmung und das starke nationale Empfinden. Sie ist auch, wie jene, eine „junge Literatur"; zwar von alten Ahnen, und durch Edda und Skalden eines der längsten Stammbäume sich rühmend, aber doch in ihrer gegenwärtigen Gestalt neben der russischen Literatur die jüngste von allen — denn die amerikanische ist ja erst im Werden. Wie Gogol, Turgenjew, Tolstoi, Dostojewski die Literatur des slawischen Nordens, haben Ibsen, Björnson, Brandes, Jacobsen die des germanischen Nordens neu geschaffen — glücklicher als jene, weil ihnen in Strindberg, Selma Lagerlöf, Kielland, Garborg eine Heerschar folgte, die die Tschechow, Garschin, Gorki überbot.

Die Dichtung der drei skandinavischen Länder ist sowenig von starken Verschiedenheiten frei, wie es einst ihre Mythologie war; und in der Tat zeigen sich die gleichen Eigenzüge schon, als Norwegen den starken Bauerngott Thor, Schweden den glänzenden Fruchtbarkeitsspender Frey, Dänemark den weisen Zauberer Odin zum Schutzpatron wählte. Aber wie jene drei großen Russen über alle Verschiedenheiten des Naturells die nationale Ader verbindet, so die nordischen auch; wobei trotz aller kosmopolitischen Züge der dänische Jude Brandes sowenig auszuschließen ist als wegen des deutschen oder finnischen Blutes in ihren Adern Ibsen oder Strindberg.

National ist in allen, Jacobsen und Selma Lagerlöf hier ausgenommen, der politische Eifer, der wohl auch an Kirchturms-

interessen hängen bleibt. National ist bei diesen Nationen von uralter Sprachkultur das Interesse für sprachliche und stilistische Feinheit, für Sicherheit der Technik, für lyrische Rhythmisierung — und hierin stehen sie von den Russen ab, die erst in den Urwald Wege bahnen müssen. Endlich vor allem ist ihnen das leidenschaftliche psychologisch-pädagogische Interesse gemein: der Versuch, die Menschenseele zu ergründen, um auf sie zu wirken. Tolstoi will erziehen, aber er setzt dabei keinerlei Individualität voraus: für jeden gilt das gleiche; Dostojewski kennt keine Übereinstimmung der Persönlichkeiten, aber er will auch nicht erziehen. Erziehen aber, d. h. die Seele umbilden im Sinne eines bestimmten Ideals — das wollen Ibsen und Björnson, Selma Lagerlöf und Strindberg, Brandes und Kielland. Weniger tritt es gerade, soweit ich nach meiner hier unzureichenden Kenntnis urteilen kann, bei denjenigen berühmten Schriftstellern des Nordens hervor, die für uns in zweiter Reihe stehen — nicht durchweg für ihre Landsleute — wie Jonas Lie, Holger Drachmann, Geierstam, Heidenstam. — Wie in vielfacher Hinsicht, so erinnert auch in dem Vorwalten der pädagogischen Tendenz (die man doch Ibsen ja nicht abstreiten sollte, weil er sie durch objektive Gemälde betätigt!) die skandinavische Literatur an die schweizerische. Auch die Freude an breitem Humor, die „Wirklichkeitsfreude", die Walzel den Schweizern nachrühmt — und die Neigung zur Polemik ist hier wie dort häufig.

Die hervorstechende Besonderheit der gesamten neueren nordischen Literatur aber ist ein Zug, der für jugendfrische Literaturen (und das sind alle, die sich so empfinden!) charakteristisch ist: die unbegrenzte Freude am Erschaffen von Gestalten. Und zwar nicht nur einer großen Zahl von Einzelgestalten, wie bei Balzac, bei Zola, sondern eben so, daß gleich ganze Heerhaufen produziert werden. Legionen aus der Erde zu stampfen, dies Gefühl beglückt die Erzählerin der „Wunder des Antichrist", wie es im Anfang seiner großen Laufbahn selbst den Dichter von „Kaiser und Galiläer" erfüllt hat. Strindberg kann sich im Menschenzeichnen, im Landschaftsmalen nicht genug tun: er muß über die wirkliche Landschaft eine zweite, künstliche breiten („An hoher See"), und

Björnson — wie ein mythologischer Atlas reckt er die Berge in die Höhe und läßt er die Ströme fließen. Auch die Freude an breiten, bunten Volksszenen, der ebenfalls selbst der literarische Puritaner Ibsen sich nicht ganz enthielt („Der Volksfeind"), gehört hierher. Das rein quantitative Vergnügen an der Menge der literarischen Schöpfungen fühlt man nicht minder deutlich bei ihnen heraus — wobei diesmal der sparsame Ibsen mit seiner zweijährigen Brütezeit allerdings eine Ausnahme macht. Wie er ja überhaupt in jeder Hinsicht unter den großen Skandinaviern am meisten „Europäer" ist.

Ihn und Björnson zu vergleichen, wird immer wieder eine reizvolle Aufgabe sein — unvermeidlich und unerschöpflich wie die Parallele zwischen Michelangelo und Raffael, Goethe und Schiller. Und leicht mag diese von der Natur selbst, die die beiden Kronprätendenten schuf und in verschlungenen Beziehungen verband, gestellte Aufgabe zu einer Übertreibung ihrer Verschiedenheiten führen. Versucht man es, ganz aus der Ferne und mit allem Vorbehalt die beiden Seiten des Januskopfes, den die norwegische Literatur am Eingang des neuen Jahrhunderts aufgestellt hat, auf eine Formel zu bringen, so würde ich am ehesten diese wagen: Björnson vertritt die Natur, Ibsen die Kunst.

Natur ist Björnson im höchsten, größten Sinne. „Eine Natur" sagen wir von einer starken Persönlichkeit, die impulsiv unter dem Drang innerer Notwendigkeit sich so äußert, wie sie sich äußern muß. Diesen Eindruck rief der nordische Riese immer am unmittelbarsten hervor. — So schon seine äußere Erscheinung: die prachtvolle Figur, die olympischen Augenbrauen, die (wie Ibsens Bart) fast ins Symbolische, ins Mystische stilisierte Löwenmähne. Niemand konnte ihn übersehen, niemand ihn überhören. Er stand unter seinen Norwegern wie ein mächtiger Berg, der tönt, wenn ihn die Sonne bescheint.

Natur ist Kraft, ist Reichtum, ist Herrschaft. Man dachte ihn sich nach der Loslösung Norwegens von Schweden als König; aber da wäre er ein Despot geworden. Sein Reichtum liegt in einer unbegrenzten Produktion vor uns: die Lieder, die Erzählungen, Novellen, Romane, die Dramen, müssen durch Reden,

Briefe, Zeitungsartikel ergänzt werden. Nichts von Ibsens strenger Beschränkung, von seinem haushälterischen Ausnutzen jedes Gedankens; verschwenderisch war er wie die Natur, an deren „weise Ökonomie“ zu glauben wir längst verlernt haben, und die auch zu überschwemmen und formlose Gebilde umherzustreuen liebt. Vor allem aber ist ihr Wesen *Kraft*; und was war für ihn bezeichnender? Wie die Riesentochter auf Burg Niedeck packt er seine Gestalten mit mächtiger Hand, setzt sie hin — und zerdrückt auch wohl eine oder die andere. Nach Rubens gibt niemand so wie er den Eindruck einer, man möchte sagen schon rein quantitativen Genialität; und zuweilen erinnert er gar an die überquellende Gehäuftheit des sechzehnten Jahrhunderts. Der Optimist mußte mit einem Lustspiel scheiden, wie Ibsen mit seinem pessimistischen Epilog; und dies „Wenn der junge Wein blüht“ hat in der gigantischen Unbefangenheit des Humors, mit der die „alten Herren“ — und einer noch obendrein ein Geistlicher! — von den runden, unberührten Formen der Mädchen sprechen, etwas, das (bei vollkommen sittlicher Färbung) an Rabelais erinnert. Man hört nirgends so viel lachen wie in seinen Lustspielen; und es ist das kräftige, urgesunde, dröhnende Lachen des Propstes Hull. Kraft war für Björnson das Kennzeichen des Natürlichen, für das er überall kämpft gegen falsche Sentimentalität, gegen Nervosität, gegen abgestorbenes Scheinempfinden — nur im „Handschuh“ hat er sich einmal selbst in die Unnatur verirrt.

Aber die Natur ist eigentlich immer unmodern; denn das ist das Wesen des Menschen, daß er sich von ihr fortentwickelt. Nicht etwa bloß der Sohn „überkultivierter“ Zeiten; der primitivste Wilde schon, der sich ein Werkzeug schnitzt, beginnt die Loslösung von der Natur. Wie die Natur war Björnson in so vielfachem Sinn unmodern, antimodern. In der Epoche der Geistreichen wagte er die *Güte*, die unendliche Güte für die höchste Kraft zu halten; ein Glaube, um dessentwillen Gabriele Reuter auch auf Marie v. Ebner-Eschenbach mitleidig herablächelt. Eine durchaus kindliche Natur, stand er in einer sozusagen rein schriftlichen Periode ganz und gar auf dem Verkehr von Mensch zu Mensch angewiesen

und blieb voll von dem naiven Glauben an die Macht der Aussprache, der unsere Achtundvierziger charakterisierte. Er war unheilbar von der Macht des guten Wortes überzeugt, wie ein Prophet der Urzeit. Wie er denn überall den sich jetzt so deutlich ankündigenden Wandlungen der geistreichen Skepsis, auch hier Ibsens Antipode, bis zur Übermodernität unmodern vorangeeilt ist.

Und in dieser Natürlichkeit des impulsiven Menschen liegen denn eben auch die Grenzen des Künstlers. Auf wen der Augenblick so stark und mächtig wirkte, der konnte seine Werke nicht so ausreifen lassen wie jener Ibsen, der sich in den luftleeren Raum gestellt hatte. Im Vergleich mit dem Künstler Ibsen bleibt Björnson fast stets ein Dilettant, wie Dickens mit all seiner viel reicheren Empfindung, Phantasie, Anschauung neben dem engeren und kunstvolleren Thackeray.

Und hier wendet sich dann die Linie. So viel mehr in Björnsons Persönlichkeit die Natur herrscht, so viel mehr herrscht sie in Ibsens Dichtung — gerade weil hier mehr Kunst ist. Ein Drama Ibsens ist wirklich ein abgeschlossenes Stück Natur; was nun einmal hier erwächst, das ist bis ins einzelne klimatisch bedingt. In dieser Welt, die Rosmersholm heißt, muß eine Anlage, wie Rosmer oder Rebekka sie besitzen, sich so und gerade so entwickeln, und die Katastrophen sind, wie in der reellen Welt, notwendige Abschlüsse einer langen Reihe von Ursachen. Jene unergründliche Tiefe der Wesenheit, die Hjalmar oder Gregers Werle lebendiger macht, als es die meisten Menschen sind, stammt eben daher, daß sie sich aus dem breiten Nährboden einer vom Dichter deutlichst erfaßten Grundexistenz hervorgebildet haben — Björnsons Gestalten aber haben fast durchweg eine viel flachere Psychologie. Wie kulissenmäßig ist das traditionelle vornehme Heim des Amtmanns in der „Neuvermählten“ neben Rosmersholm gehalten!

Und doch gibt es auch hier wieder eine Ausnahme. Einmal hat Björnson ein Drama geschaffen, das in sich geschlossen, rund und notwendig ist wie die „Wildente“, und in dem die Gestalten von innen allein bedingt sind wie in den „Gespenstern“: den

ersten Teil (ganz gewiß nur den!) von „Über unsere Kraft". Unzweifelhaft ist es sein größtes Werk; und den törichten Verkleinerern, die um Ibsens willen den Dichter Björnson leugnen möchten, wie Schiller um Goethes willen, antwortet diese Tragödie zur Genüge — das einzige Drama, das in der mächtigen Kraft, mit der die tiefsten Stimmungen der Zeit in sichtbare Handlung, die geheimsten Gedanken in einfache Worte umgesetzt werden, wenn auch in langem Abstand nach dem „Faust" genannt werden darf. Die große Sehnsucht nach dem Wunderbaren — wie klein erscheint sie in der „Frau vom Meere", selbst in „Nora" neben diesem tiefsymbolischen Ausdruck! Dazu kein großer Apparat; eine Anzahl von Geistlichen — Lieblingstypen Björnsons wie Fontanes — genügt, um die psychologischen Spielarten des modernen Menschen vorzustellen, wie für Goethe eine kleine Theatertruppe genügte. Ein tiefer leidenschaftlicher Ernst schließt realistischen Humor — etwa in der Zeichnung des hungrigen Pastors — sowenig wie in Goethes Weltschauspiel aus; und ein großartig vieldeutiger Schluß führt von der Bühne in die Vieldeutigkeit der wirklichen Welt zurück. Man vergleiche dies Drama — Dilthey nannte es „ohne Zweifel die bedeutendste neuere Dichtung" — mit einem vielfältig vergleichbaren Schauspiel wie Schnitzlers „Professor Bernhardi" — und man fühle, wieviel Poesie der große Norweger in sein Problemdrama zu legen wußte.

Dies schuf ein Dichter. Und sein ganzes Leben in Ein Werk zusammenzufassen war ihm so natürlich wie Ibsen der Treppenbau seines Gesamtwerks. Denn die gläubige Sehnsucht nach dem Wunder blieb dem großen Manne, dem großen Kinde treu — treu wie die Versuche, selbst Wunder zu tun mit dem Wort. Und war er nicht ein Thaumaturg? Sprach er nicht mit Segen zu seinem Volke: „Stehe auf und wandle?"

Diese unversiegliche Freude an der eigenen Kunst, an der eigenen Kraft war Ibsen versagt. Ibsen ward zum Diener seiner Kunst; in jener Stufenleiter, die von den Klassikern über Hebbel und Wagner zu Flaubert und Ibsen führt, bedeutet er vielleicht den letzten Grad der Unterwerfung des Menschen unter

seine künstlerische Pflicht. Wenn Björnson, der glückliche Kronprätendent, dem die Herzen zufielen, mit seinem letzten Lustspiel jubelnd schließt wie Goethe:

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn —
Es sei, was es wolle,
Es war doch so schön —

so ist Ibsens letztes Werk die härteste, unerbittlichste Verkörperung seines Bekenntnisses: Dichten heißt Gericht halten.

Ein jeder Dichter, ein jeder Künstler wird bedrängt durch ein Chaos unklarer Möglichkeiten, aus denen er deutlich sichtbare, lebensvolle, schicksalsreife Gestalten bilden soll. Unterscheiden wir mit Schillers Scheidung, die doch wohl die beste bleibt, den naiven Dichter — Björnson — und den sentimentalischen — Ibsen —, so ist naiv derjenige, dem in der eigenen Seele das Chaos braust, das den Gott gebären will. Solche „Dumpfheit" hat Ibsen kaum in der Epoche des „Catilina" erfahren; wie Hebbel straften ihn die Götter mit früher Klarheit. Fertig, bewußt, besonnen blickte er in das Chaos, das ihn umgab; herrschgewaltig wie Schiller oder Cervantes griff er hinein, um zu gestalten. Und wer so gestaltet, der hält Gericht — wie Cervantes, wie Schiller. Im letzten Grund ist der „objektive" Ibsen mehr Moralist als der predigerhafte Björnson, denn dieser hat sogar an dem Bösewicht mehr künstlerische Freude als Ibsen selbst an seinen Günstlingen. Björnson richtet unter seinen Figuren; Ibsen richtet über alle — und über ihren Schöpfer.

Trotz seinem eigenen Protest, dem neuere Beurteiler sich zum Teil angeschlossen haben, wird es wohl doch dabei bleiben müssen, daß Ibsen, wie Hebbel, von dem Problem ausgeht — nicht von der Situation, nicht von der Gestalt; es sei denn eben, daß diese Situation oder diese Gestalt selbst ein Problem sei. Wallenstein ist ein Problem; die Tat der Judith ist ein Problem; Tasso und Iphigenie, die Hermannschlacht und Penthesilea sind aus bewundernder Anschauung geboren, nicht aus psychologischer Vertiefung. — In seiner eigenen Brust, gewiß (denn sonst wäre er ein Sardou und nicht ein Ibsen!), empfindet er die Not eines

Problems: ein nagendes Rätsel. Durch sein ganzes Leben geht ein Dilemma, das man gut in die Worte kleiden könnte: „Wem gebührt die Krone — mir oder Björnson?“ Nicht nur als Frage des persönlichen Ehrgeizes — der wohl nur dem Jüngling genügte —, sondern vor allem als die der ethisch-ästhetischen Wertsetzung machte sie Ibsens Leben und Dichten zu einer unablässigen Variation der „Kronprätendenten“ — etwa wie Schiller noch in Elisabeth und Maria das Problem der Brüder Moor wiederholt, etwa wie Nietzsche immer von neuem die „Geburt der Tragödie“ geschrieben hat. Es ist immer ein Ringen zweier Weltanschauungen in seinen Dramen, am deutlichsten im „Volksfeind“; und so gewiß Ibsens Theaterstücke keine Thesenstücke sind wie die seines Lehrers Dumas — die „Nora“, vielleicht auch die ganz Björnsonschen „Stützen der Gesellschaft“ ausgenommen — so gewiß sind es Problemstücke.

Ist aber die Konzeption bei Ibsen eine intellektualistische, so beginnt die eigentlich künstlerische Arbeit in dem Augenblick, in dem das Problem sich in eine Situation umsetzt. Dies ist der eigentliche Kernpunkt seiner großen und seltenen Kunst: wie die Frage sich in ein Menschenschicksal umsetzt. Das Problem des Idealismus ist da in vielen Formen: wie weit hat die ideale Forderung der Wirklichkeit gegenüber recht? Wie weit hat der Mensch ein Anrecht auf die Wahrung der ihn beglückenden Lebenslüge? Erlebte Probleme ohne Zweifel. Aber sie werden nicht von Ibsen auf der Bühne verhandelt: er hat sich nur so zum Dichter erzogen, daß er in geduldiger Stille die Menschwerdung seiner Probleme abwarten kann. Da steht das Rätsel der Gefährlichkeit des Idealismus vor ihm: es heißt Brand und die Seinen; es heißt Gregers Werle und die Familie Ekdal; es heißt Doktor Stockmann und seine ganze Stadt; es heißt schließlich auch — Rubek-Ibsen und die Welt ... Und wiederum das Problem von der Schonung der Lebenslüge: es wird lebendig in Nora und Helmer, aber auch in den „Gespenstern“, selbst in „John Gabriel Borkmann“. Oder allgemeiner die Frage, wie weit man in eine fremde Existenz eingreifen dürfe: sie verkörpert sich zu den Gestalten der „Hedda Gabler“, die unter der geladenen

Piſtole wie unter dem Schwert des Damokles dahinleben. Oft nähert ſich dies Ausleben der Probleme der Allegorie: Hilde Wangel im „Baumeiſter Solneß“, der fremde Mann in der „Frau am Meer“ ſind faſt allegoriſche Figuren wie die pudelnärriſche „Jugend“ in Raimunds Märchenſpiel. Oder das Symbol gewinnt faſt wie in den deutſchen Schickſalstragödien eine mythiſche Bedeutung: Klein Eyolfs Krücke, die Wildente. Aber die ungeheure Kunſt, mit der Ibſen ſich — und uns in den Kreis ſeiner Geſtalten bannt, läßt eben auch dieſe Steigerungen der Wirklichkeit mit der Kraft der Illuſion wirken.

Dies iſt das Kennzeichen ſeiner Technik: die unerreichte Illuſionswirkung. Den täuſchenden Schein einer Kette wirklicher Vorgänge hat in dieſem Grade vor ihm niemand erreichen wollen, nach ihm niemand erreicht. Der Dichter opfert ihr, nicht ohne Selbſtironie, ſeine lyriſchen Neigungen, bis ſie ſich zuletzt in dekorative, nein in atmoſphäriſche Effekte umzuſetzen gelernt haben: die Küſte in der „Frau am Meer“ und in „Klein Eyolf“, die Winterlandſchaft in „Borkmann“ und dem Epilog ... Er opfert ihr ſeine witzige epigrammatiſche Art, um mit einem breiten untermalenden Dialog uns zu täuſchen; und vor allem: er opfert ihr ſogar ſeine Kampfluſt, um die Dinge ſo unentſchieden zu laſſen, wie ſie es in der Wirklichkeit bleiben. Nicht immer: die „Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ ſchließen kategoriſch; aber es ſind unter ſeinen reifen Dramen auch vielleicht die am wenigſten bedeutenden, jedenfalls die am wenigſten Ibſenſchen.

In der Entwicklung des Dichters zum Schriftſteller hat Ibſen eine große Stelle; aber wir widerſprachen ſchon Mauthner, der ihn ganz zum „Schriftſteller“ machen will. Denn hier iſt ſeine Größe: daß der Dichter in Ibſen über die Strenge der Technik doch herausging! Mauthner vergleicht Voltaire; aber Voltaires Figuren ſind eben wirklich nur „Rollen“, nur zur Durchführung beſtimmter Aufgaben geſchaffen. Man nehme dem „Candide“, ſeinem ohne Frage glänzendſten Werk, den Optimismus — und nichts bleibt übrig! Aber Hjalmar iſt nicht nur, was er in der Ökonomie eines Dramas ſein mußte, deſſen eigentlicher Held iſt weder er noch Hedwig — ſondern Gregers; Hjalmar iſt ein Menſch

von unerhörter Wirklichkeit, der zwar nichts vom technischen Standpunkt aus Überflüssiges sagt oder tut, alles aber mit einer so saftigen Fülle der Realität, daß er über seine Rolle ellenlang herauswächst. Ibsen besitzt in fabelhaftem Grade die Kunst der großen Dramatiker: das „Zusammenschauen"; er sieht nie eine Gestalt isoliert, weil es keine isolierte Gestalt in der Welt gibt. Jeder trägt seine Ahnengalerie mit sich, sein Klima, wie Goethe über Herder urteilte; und wollte er auf die einsamste Insel fliehen — der Duft seines einstigen Zusammenlebens mit anderen entweicht nie ganz aus seinen Haaren. Und weil Ibsen so sah, war er ein Dichter; und weil er, ob er gleich so sah, mit unerhörtem Puritanismus jeden episodischen Moment aus der Entwicklung ausschied, war er ein großer Künstler.

Strindberg aber — gewiß ein Dichter, ein Dichter möchte man sagen, im gefährlichsten Sinne des Worts — ist er ein Künstler?

Wie immer in solchen Fällen, machen es sich seine Anhänger — nach meiner Erfahrung sind es häufiger Philosophen und selbst Gelehrte als Künstler — sehr leicht: wo immer er kunstlos scheint, erklären sie, er eröffne eine neue Kunst. So hat man auch viel Geringere zu „großen Künstlern" gemacht, nämlich zu Meistern einer persönlich stilisierten Kunstlosigkeit: nicht nur Peter Altenberg, der immerhin ein Gebiet der Virtuosität besitzt, wenn er es auch oft überschreitet, sondern sogar Frank Wedekind. Aber bei Strindberg steht es anders, weil man ihm eine neue Kunst zutrauen könnte. Gefunden, meine ich, hat er sie dennoch sowenig wie Hebbel. Heinrich v. Kleist fand eine neue Kunst, die Goethe vergeblich negierte; Hebbel, Strindberg waren, wenn man will, mehr oder weniger, jedenfalls etwas anderes: Neuschöpfer nicht einer Welt, aber eines weltentragenden Chaos. Sie erleben die ungeheure Rätselhaftigkeit der Welt mit einer solchen Intensität, daß ihnen dichterische Motive, spannende Situationen, merkwürdige Gestalten überall auftauchen, wo man vorher nur flaches Land sah. Nur hält ihre Kunst, sich der neuen Motive zu bemächtigen, mit ihrer Erfindergabe nicht gleichen Schritt, weil sie sich des Außerpoetischen in der eigenen Individualität nicht zu entledigen vermögen. Bei

Hebbel spricht immer gleich der Grübler vor, der von jedem Zug seiner Gestalten lernen will; bei Strindberg der Kämpfer, der sich durch jede Bewegung der eigenen Figuren selbst bedroht fühlt. Hebbel gelingt es selten, poetische Stimmung festzuhalten; Strindberg selten, psychologische Wahrheit zu bannen. Gleich verzerrt sich seiner Kämpferwut die Figur zu einem persönlichen Todfeind, mit dem er ringen muß. Denn wir führten es schon aus: er selbst ist eigentlich immer im Mittelpunkt seiner Werke, und von sich aus konstruiert er alles andere, bis es eine volle runde Welt gibt. Aber damit wird die Wahrscheinlichkeit zerstört. Könnte wirklich der „Vater" oder der Platzmajor im Totentanz eine Frau wählen, die mit solcher mathematischen Genauigkeit alle Eigenschaften besitzt, die er nicht brauchen kann? Könnte der kluge, ja mit Spielhagenscher Allfähigkeit ausgestattete Forscher „am offenen Meer" eine Umgebung treffen, in der so haarscharf alles seiner Art widerspräche?

Aber wie Hebbel ist Strindberg selbst Poesie. Dies leidenschaftliche Bedürfnis nach dem Kampfe — ihm ist Dichten: Brust an Brust mit dem Universum kämpfen! —; diese prometheische Fähigkeit, alles sich anzugleichen, diese souveräne Art, mit Möglichkeiten zu spielen, all das macht den Unglücklichsten der Poeten zu einer wundervollen Erscheinung auch für den, der nicht zur Gemeine gehört und sein Bandelier nicht trägt.

Neben diesen drei prachtvollen Köpfen, wie sie so stilvoll die Weltliteratur nicht noch einmal nebeneinander zeigt — man könnte nur etwa an Kant, Schelling, Schopenhauer erinnern, die doch aber zeitlich weiter voneinander abstehen und auch keine so geschlossene Trias bilden wie Björnson, Ibsen, Strindberg — verliert der einfache, wenn auch durchdachte Kopf der Selma Lagerlöf an poetischem Eindruck. Aber an künstlerischer Dauer mag ihr Lebenswerk das Strindbergs, vielleicht auch (bis auf das Eine Drama) dasjenige Björnsons leicht übertreffen. Das starke nationale Interesse des Norwegers nahm bei dem Schweden eine historische Färbung an: in seiner Sehnsucht, zum Ringen würdige Gegner zu finden, griff er gern in die Heldenzeit Gustav Wasas oder Gustav Adolfs zurück, wie nach ihm Heidenstam die

ganze Geschichte Schwedens zum heroischen Roman zu gestalten suchte. Bei Selma Lagerlöf nun breitet sich diesem nationalhistorischen Interesse eine starke Freude am Sagenhaften, am Namenlos-Volkstümlichen unter, die sich, wie bei Ibsen, zum Europäischen erweitert. Die sagenreiche Heimat Gösta Berlings genügt der großen Erzählerin sowenig wie Makedonien dem Sohn Philipps: mit ihren Schweden fährt sie nach Jerusalem, und von ihnen sich trennend, macht sie den Ätna (in den „Wundern des Antichrist", der Tendenz nach einem Vorläufer von Fogazzaros „Heiligem") zum König eines Reiches, in dem alles lebt und Wunder hervorbringt und keine Handbreit öder Strecke bleibt. Ihr Roman, wir müssen es wiederholen, ist analytisch wie die großen Epen: von einem großen Gesamteindruck geht sie aus, der immer ein poetisch lebendiger ist: die Epoche der schwedischen Kavaliere; das Reich der sizilianischen Räuber; die Kolonie der ausgewanderten Sektierer. Dazu die Legion ihrer kleinen Erzählungen, die alle die einfach-sichere Technik und der hehre Geist alter echter Legenden erfüllt, von den frühesten Erzählungen bis zu dem Märchen vom „Fuhrmann des Todes", dem das Unglaubliche gelingt, ein tendenziöses Traktätchen poetisch zu gestalten.

Die anderen Reichtümer des unvergleichlich gesegneten skandinavischen Dichterschatzes haben von unserem deutschen Standpunkt weniger zu bedeuten. Ola Hansson und Arne Garborg waren einen Augenblick lang Lieblinge einer unsicheren importfrohen Schriftstellerjugend; Heidenstam der Heroische und Geierstam der Zarte haben eine Gemeinde, die sie mit ihrer seltenen Kunst verdienen. Jonas Lie und Alexander Kielland werden wohl noch viel gelesen, doch mit geringerem persönlichen Anteil, als sie beanspruchen und die anderen genießen; die Lyriker sind uns fremd geblieben. Dagegen kann noch ein dänisches Paar zu der „deutschen Weltliteratur" gerechnet werden: Jens Peter Jacobsen, der feinste Stimmungskünstler und Stilkünstler unter den Novellisten, und in „Niels Lyhne" der Geschichtschreiber einer großen Zeitkrankheit: der neurasthenischen Unfähigkeit zu leben, weil die Erwartung die alltäglichen Momente aufzehrt — und nicht minder die Kritik die erhofften, ersehnten großen Momente; und Georg Brandes,

der Meister der Literaturpolitik, der literarischen Auswahl unter kulturellen Gesichtspunkten und der psychologischen Interpretation unter literarischen. Leider hat ein früher Tod den einen viel zu wenig und eine fieberhafte Unruhe den andern viel zu viel schreiben lassen; wie denn neuerdings die „Kritiker" viel „produktiver" zu sein pflegen als die „Produktiven".

Ein anderes germanisches Nebenland, ein anderes Land der Meerküste und der Freiheitskämpfe, der religiösen Strenge und der politischen Gegensätze hat wie die Länder der Union von Kalmar nach lange erstarrter Tradition ein neues Leben wie der bildenden Kunst in der Dichtung erblühen lassen: die Niederlande. Und zwar ist es gerade die Mischung französischer und deutscher Kultur, einheimischer Tradition und fremder Einflüsse gewesen, die den französisch dichtenden Vlamen die größten Talente schenkte. Huysmans, ein enger, aber interessanter Spezialist für die medizinisch sorgfältige Schilderung grauenhafter Neurosen, ging ganz an die französische Literatur aus der Schule von Medan verloren. Zu europäischem Ruf stieg, in Deutschland zuerst gewürdigt, Maeterlinck empor; in Deutschland ist der Hauptsitz auch der Verehrung Verhaerens.

Maeterlincks lyrisches Drama ist nur eine der Offenbarungsformen seiner Eigenart. Charakteristisch für ihn ist der Versuch, einen fernen Typus zu erneuern: den des Weisen. Das Wort „weise" hat man lange kaum noch ohne Ironie auszusprechen gewagt; wo es nicht blaß und traditionell geworden war wie bei den sieben Weisen Griechenlands — hätte je ein Land sieben Weise beherbergt, so hätte es der Völkerverfall verschonen müssen wie die Sintflut eine Welt, in der drei Gerechte gelebt hätten! Wie matt und blaß ist gar gerade in französischer Sprache „le sage" — jedes artige Kind kann „sage" sein, und um eine weise Frau zu heißen, braucht ein Weib nur Hebamme zu sein! — Aber Maeterlinck fühlte in seiner Brust die alte pietistische Sehnsucht der Ruysbroek und Groot, die tiefe Weisheit der Natur selbst abzulernen, das Ohr auf den Boden zu legen, um unterirdisches Geheimnis zu vernehmen. Die Kunst des Schweigens, die bei Carlyle so paradox zum rhetorischen Pathos geworden war, bei

ihm wird sie lyrische Stimmung. Warten und schweigen; in spe et silentio erit fortitudo vestra. Die Natur selbst soll verraten, nicht auf der Folter des Experiments, sondern in vertrautem Beisammensein — durch den Mund des Unmündigen soll sie sich verkünden. Die Blumen und die Bienen, die Kinder und die verstummenden Greise — sie sollen Lehrer der ewigen Weisheit sein, die sich eigentlich nur um zwei Punkte bewegt: um unser Verhältnis zu den Menschen — wir nennen es Leben, und unser Eingehen in die Welt — wir nennen es Tod. — Der Geist seines bewunderten Novalis schwebt über der lyrischen Prosa und der Poesie Maeterlincks: Kunst als Weisheit, weil sie die Dinge in der einfachsten, reinsten Form zeigt; Kunst als Arznei, weil sie von dem Grauen des Chaos befreit; Kunst als Glück, weil sie vom Zufall erlöst. Aber Novalis starb früh, von der Verneinung des Lebenswillens, wie Kleists Penthesilea, getötet; und Maeterlinck lebt weiter, wenn denn wirklich der Dichter der tiefsymbolischen „Blinden", des wundersam furchtbaren „Tod des Tintagiles" auch „Monna Vanna" geschrieben hat. Und die Verschmelzung seiner sentimentalischen Einfachheit (im „Land der Erinnerung") mit gesucht-geistreichem Allegoriespiel im „Blauen Vogel" macht es ja wahrscheinlich, daß wirklich alle diese Dichtungen einem Dichter angehören, den einen Augenblick lang eine seit Goethe so tief nicht gefühlte Naturfrömmigkeit zu einem wirklichen Seher gemacht hatte!

Ganz anders, nichts weniger als sentimental, nichts weniger als grüblerisch, nicht virtuosenhaft, sondern volkstümlich im großen Stil ist diese Naturfrömmigkeit in Verhaeren mächtig. Eine Äolsharfe wollte einst der Dichter so gern sein und jeden leisen Klang auffangen und weitertönen; aber wenn Kerner und Mörike uns den Wind, der über ihre Blumen strich, in die Saiten ihrer Leier bannen wollten, ist jetzt diese Sehnsucht ins Kosmische gesteigert. Eine Äolsharfe zu sein für die großen Klänge des Menschheitlebens, ja für die Harmonie der Sphären, wie sie fromme Sehnsucht nach sinnlich wahrnehmbarer Ordnung im Universum einst erdichtete — dies ist Verhaerens Aufgabe.

Er ist der Prophet dieser neuen, dieser naturalistischen Sphärenharmonie. Mit Recht hat Stephan Zweig von seinem

„universalen Lyrismus" gesprochen. Noch bezeichnender sagt er ein andermal: „Dies ist das Neue in Verhaeren, daß er nicht nur die Stimme der Natur, sondern auch die neuen Geräusche, das Murren der Menge, das Tosen der Städte, das dumpfe Dröhnen der Fabriken in Rhythmus umgewandelt hat. Oft hört man den Takt von Hämmern darin, das harte, eckige, gleichmäßige Sausen der Räder, das Schnarren der Webstühle, das Zischen der Lokomotive, oft den wilden, rastlosen Tumult der Straße, das Summen und Dröhnen gewaltiger Volksmassen! Die Dichter vor ihm bildeten in der Harmonie ihres Verses die Gleichmäßigkeit der Quelle nach, die klingend ihr Wasser über die Steine wirft, oder die rauschende Stimme des Windes. Er aber läßt die Stimme der neuen Dinge sprechen, läßt den Rhythmus der Stadt, diesen Rhythmus des Fiebers und der Unrast, dieses nervöse Bewegen der Menge, dieses unruhige Wogen eines neuen Meeres, das an die alten Grenzen pocht, überquellen in das neue Gedicht. Darum dieses Aufundab in den Zeilen, dieses Plötzliche und Unerwartete, dieses Unberechenbare: die neuen, die industriellen Geräusche sind hier poetische Musik geworden."

Dennoch ist auch hiermit noch nicht das letzte gesagt. Wie Adolf Menzel in seinem „Walzwerk" die industrielle Arbeit malerisch gestaltet hat, so suchte auch schon Emile Zola literarisch die musikalischen Obertöne des Warenhausbetriebs, der Regierungsmaschine, ja der Börse aufzufangen. Mag hierin Verhaeren den romantischen Naturalisten Zola um so viel überholt haben wie sein Landsmann Meunier den sehr antiromantischen Naturalisten Menzel — etwas eigentlich Neues wäre doch diese Kunst, industrielle Geräusche in Musik zu wandeln, noch nicht. Das Neue eben ist dies, daß all diese rhythmisierten Geräusche selbst ihm erst Bestandteile einer höheren, einer endgültigen Harmonie sind — Instrumente in der großen Sinfonie, die der begeisterte Atheist, Sozialist, Revolutionär aus all den Polyphonien und Dissonanzen der Wirklichkeit aufsteigen läßt. Wie in jenen Pythagoreern, deren ganz moderne Begeisterung für die Poesie der Zweckmäßigkeit, für die Ästhetik der Zahl sie den tiefsinnigen Mythus von der Sphärenharmonie erdenken ließ, so ist in Emile Verhaeren

der Glaube an die rhythmischen Wohllaute des Kosmos ethisches und ästhetisches Bekenntnis zugleich. Wie Maeterlinck in die Natur hineinblickt, um Weisheit zu sehen, so horcht Verhaeren in die Welt, um Schönheit zu hören. Suche ich nach einem Schlagwort für seine Weltanschauung, so möchte ich am liebsten von seinem lyrischen Optimismus sprechen.

Vielleicht bezeichnet dies Wort seine Verwandtschaft nicht nur mit Mörike, sondern auch mit Nietzsche, dem in einem bestimmten Stadium der Entwicklung die Überwindung des Pessimismus eine sittliche Pflicht schien. So ist für Verhaeren die Überwindung der Disharmonien eine sittlich-ästhetische Aufgabe. Seine Lyrik will, wie Gerhart Hauptmanns Drama, aus den wirklichen und ehrlich anerkannten Mißklängen des Lebens den universalen „Naturlaut" heraushören; sie will versöhnen, indem sie ihn in die Musik des Gesamtlebens einfügt. Eine innige Überzeugung von dem Fortschritt in Freiheit und Schönheit will sich bekunden, will sich symbolisieren in einer herrschgewaltigen Orchestrierung des gesamten Lebens der Kulturmenschheit, der die einzelnen Stimmen, und wäre es ein Schmerzensschrei, nur eben als Instrumente dienen sollen. Deshalb versenkt er sich nicht nur in die elementaren Geräusche von Wind und Regen, in die lärmenden des sozialen Kosmos der Fabriken und Bergwerke, sondern er versucht seine Kraft selbst an den wildesten Disharmonien. Ein Goya der Lyrik, schildert er mit wollüstigem Grausen die Singspielhallen oder wie unser Rethel mit entsetzter Sympathie die Revolution:

Drüben knattert es Schuß für Schuß.
Der Tod mit geschmeidigem Finger geht
Entlang die Mauern und schießt und lädt
In fliegender Eile aus den schweren Gewehren,
Und mit titanischen Gesten mäht
Er Körper hin gleich schaukelnden Ähren.
Reihen sinken mit einzigem Schrei,
Und auf sie wuchtet die Stille wie Blei,
Über nackter Leiber zerschossenen Fetzen
Beginnt nun ein höhnischer Mummenschanz,
Über röchelndem Ruf und eklem Entsetzen
Der Laternen phantastischer, spiegelnder Tanz.

So tief, so leidenschaftlich gräbt er sich ein in die wilden Mißtöne der Wirklichkeit — nicht um mit einem versöhnlichen Ausklang banal zu enden, sondern um mit so viel tieferer Inbrunst diese formlosesten Bewegungen sogar zu poetischer Linienschönheit zu bändigen.

Ganz anders faßt das moderne England dasselbe Problem. Von der Charakteristik dieser am strengsten traditionstreuen, aristokratischen oder doch „besserbürgerlichen", naturscheuen Literatur gingen wir aus, die die Formkunst der Dichtung von dem Reiz der Musik so streng isoliert wie von der Versuchung der Wissenschaftlichkeit. Wie die englische Kirche auf die „apostolische Nachfolge" stolz ist, auf die unmittelbare Überlieferung des Bischoftums von geweihter Hand zu geweihter Hand, die sie mit den beiden katholischen Kirchen des Westens und des Ostens teilt, so fordert sie auch von dem Dichter den Stammbaum, den die literarischen Selfmademen Deutschlands so ungern vorzeigen. Und wenn sich Revolutionäre hervorwagen, so kommen sie von „John Bulls anderer Insel". Kühner als die Schotten Byron und Scott wagen die Iren Wilde und Shaw den Widerspruch gegen die einheimische Tradition.

Welche Kämpfe haben sich vor einem halben Menschenalter an den Namen Oskar Wildes geknüpft! Er galt der Jugend der „höheren Kreise" Europas, wenigstens soweit sie aus dem Scheltnamen der „Décadents" einen (nicht völlig unberechtigten) Ehrennamen gemacht hatte, als eine Art Erlöser: von der Häßlichkeit der Gegenwart sollte er zu strahlenderen Tagen führen, einer aus Gold und Edelstein und allem, was sich Künstliches nur erdenken läßt, aufgebauten „himmlischen Stadt" schon auf Erden entgegen. Als dann seine gerichtliche Verurteilung wegen sittlicher Verfehlungen erfolgte, entlud sich der ganze Groll der Gegner seiner Absichten in einer unbedingten Verwerfung seines Wesens und seiner Meinungen. Und dann wurde es rasch still, und der traurige Tod des durch eigene Schuld und fremde ins Elend Gehetzten fand nur noch müde Hörer. Denn für England ist er erledigt, als ein Beispiel mehr für ihre Anschauung vom Wesen des Dichters, nämlich als ein Gegenbeispiel gegen den In-

dividualismus; und außerhalb Englands fehlen fast die Vorbedingungen für sein Verständnis.

Oskar Wilde ist nämlich nur von der englischen Gesellschaft aus zu begreifen. Für unsere Dichter ist die „Gesellschaft" ein nebensächliches Element; sie haben sie entweder verschmäht wie Grabbe oder in ihr selbstverständlich Platz gefunden wie Hebbel. Aber in England ist die gute Gesellschaft für einen Schriftsteller mindestens so unentbehrlich wie für einen Prediger das gute Gewissen; sie ist sein gutes Gewissen. Der englische Schriftsteller wächst in jenen Anschauungen auf, die Voraussetzung der guten Gesellschaft sind; er hält sich nicht für voll, wenn er diese Bedingung nicht erfüllt — wie im Grund kein französischer Autor es verwindet, wenn er nicht de l'Académie ist, er sei denn Provençale wie Alphonse Daudet. Oskar Wilde hat dies Gefühl in sich bis zur Leidenschaft gesteigert: der Dichter war ihm nur ein Mittel, um in die gute, beste Gesellschaft zu kommen und sie zu beherrschen. Das klingt wunderlich; aber schließlich war der Revolutionär darin uralten, antiken Anschauungen näher als den modernsten. Wilde will vor allem ein „Löwe" sein, wie man vor achtzig Jahren die angebeteten „Könige" der Gesellschaft nannte. Er weiß, daß der Witz populär macht. Er bemerkt, daß dem Witz viel verziehen wird. Er läßt seinem Witz freie Hand; er kultiviert ihn bewußt: seine Impertinenz ist zuvorkommende Notwehr. Und — er hütet sich, ganz Schriftsteller zu werden. Ein Stück Dilettant wird in dem höchst gewandten Techniker absichtlich gewahrt: er will sowenig in erster Linie nach seinen Schriften gerichtet werden wie ein Wolfram von Eschenbach — dem auch die soziale Stellung des Ritters wichtiger war als seine Poesie.

Diese Hinneigung zu einem oft sogar vorgeheuchelten Dilettantismus, zur Improvisation und Gelegenheitsdichtung wird nun aber zunächst durch einen eigenartigen Geschmack eingeschränkt, der freilich leicht etwas protzenhaft auf das Bunte, auf das „teure Material" und die Rarität ausgeht, sich aber doch gegen den herkömmlichen Geschmack empört. Sodann durch eine stille Rancüne wider diese herrschende Gesellschaft überhaupt, der er dienen muß, um sie zu beherrschen, und die er mit Wollust reizt und ärgert.

Und drittens durch den in England ererbten französischen Einfluß, der immer ein Einfluß solider Arbeit und stolzen Arbeitsernstes ist. Diese Einflüsse und Tendenzen wirken zusammen, um ihn für die berühmte Formel „l'art pour l'art" zu begeistern und für ihre Verfechter: den virtuosen, aber kühlen Verskünstler Théophile Gautier, den leidenschaftlichen, aber sich in erbitterter Zucht haltenden Prosameister Gustave Flaubert und seinen Schüler, den wild-sinnlichen, in der Askese nüchternster Sachlichkeit sich berauschenden Guy de Maupassant. Und was in der Kunst die Geringschätzung des Inhalts ist, das ist in der Philosophie der spielende Skeptizismus: Renan ist von Wilde bewundert worden wie wenige. Endlich hat sich das Formenspiel in der sich von Zola abtrennenden Schule des tendenzlosen Naturalismus — der Zolas war das nie! — erschöpft; und der letzte Ausläufer dieser Richtung, Huysmans, hat mit seinem Kunststück „A rebours" den stärksten Einfluß auf Wildes stärkstes Werk, den „Dorian Gray", ausgeübt.

Diese „Kunst um der Kunst willen" war in den beiden Ländern am Kanal im Leben schon lange mächtig gewesen, ehe sie es in der Dichtung wurde. Aus ihrem Geist ist jenes wunderliche Geschöpf geboren, das Wildes unmittelbarste Vordeutung zu sein scheint: der Dandy. Der Dandy ist der vollkommene Gesellschaftsmensch, weil er lediglich die zum mustergültigen Tragen von Frack und Krawatte (zumal Krawatte!) erforderlichen Eigenschaften besitzen will; der Dandy ist das Ideal der Salons, weil in ihm der Aristokrat, der sich mit der Leichtigkeit des Bohémien geben kann, und der Bohémien, der sich mit der Sicherheit des Aristokraten zu benehmen weiß, zusammentreffen; Zeuge des die berühmten Typen vom Grafen d'Orsay und Brummel bis zu Barbey d'Aurévilly und Wilde, Richard Schaukal und Peter Altenberg. Der Dandy ist ein „Ästhet", der seine Ideale auf die anderen Menschen zugewandte Seite seiner Existenz beschränkt. Er ist der materialistische Ästhet, für den es nur den Körper und seine Hülle gibt.

Wenn wir nun sagen: wie Björnson der Dichter als Prophet, Maeterlinck der Dichter als Seher, so ist Wilde der Dichter als

Dandy — so haben wir damit zugleich gesagt, was hinter dem kindlichen Spiel doch, dem Dandy selbst verborgen, Größeres steht. Und es gehört eben zu Wildes besonderen Eigentümlichkeiten, daß er fast widerwillig offenbart, worin der Dandy eine symbolische Vordeutung ist. Man denke an jene Sehnsucht nach dem „Gesamtkunstwerk", die am eindrücklichsten, wenn auch keineswegs allein, Richard Wagner verkörperte. Welcher Spott hat sich an die berufene Korrespondenz mit der Putzmacherin geknüpft! Welches Gelächter haben die Schlafröcke aus Atlas erregt und die samtenen Barette! Aber Wagner hat das selbst verteidigt: er brauche den Glanz; er könne nun einmal nicht in der Dürftigkeit eines Sebastian Bach leben. Der in der Kunst um das „Gesamtkunstwerk" rang, der konnte die eigene Lebenshaltung nicht völlig abseits halten von dem Streben nach einheitlichem Zusammenwirken aller Künste. Dahin nun zielt auch der Dandysmus, nur mit lächerlichem Haften an dem, was einem Wagner nur Dekoration war. Dennoch — liegt hier nicht Verwandtschaft mit Verhaerens Inbrunst, das Häßliche des Alltags zur Poesie zu läutern? Auch das eigene Leben wollte Goethe zum Kunstwerk machen, auch die eigene Lebenshaltung will der Dandy kunstgemäß gestalten.

Nichts hat Wilde lebhafter betont als den Gegensatz zwischen Kunst und Natur; nichts leidenschaftlicher verfochten als die Erhabenheit der Kunst über die Natur. Seine glänzendsten Sätze finden sich gerade hier; freilich nicht seine eigensten Gedanken, denn gerade hier bleibt er von Vorgängern und Mustern (de Quincey, Maupassant) abhängig; so in dem berühmten Paradoxon, in Wahrheit zeige erst die Kunst den Weg, dem die Natur folge. Die Physiognomie der Menschen, die Landschaften, die typischen Erlebnisse werden von dem Dichter und Künstler erfunden, ehe sie von der Wirklichkeit nachgeahmt werden . . . Unter dem Schleier des Paradoxons — das überall so oft unreife Wahrheiten verkleiden muß! — ringt sich die Einsicht durch, daß auch was wir „Natur" nennen, nur eine Schöpfung unserer Vorstellung ist — eine Einsicht, die z. B. bei uns Wilhelm Bölsche hübsch dargetan hat. Und so ist schließlich auch sein Dandytum

zu einer Weltanschauung erhoben. Was hinter all dem Äußerlichen liegt, hinter dem Aufputzen der eigenen Gestalt, hinter dem Bedürfnis nach Künstlichkeit, hinter der Lehre von der alleinigen Wahrheit, Kraft, schöpferischen Bedeutung der Kunst — das ist am Ende die starke Sehnsucht auch eines Nietzsche nach Erschaffen eines neuen Menschen, einer neuen Welt.

Ein tiefer Abscheu vor der Häßlichkeit unserer wirklichen Welt beseelt ihn. In dem Vermögen, zu schmücken, das heißt eben über die quälende Häßlichkeit wegzuhelfen, sieht er die Aufgabe der Kunst. Das Häßliche ist für ihn das Böse; die Kunst ist für ihn die einzige Tugend, denn sie nur überwindet das Häßliche. Denn dies war sein Verhängnis wie das Flauberts, Maupassants, Taines, daß er an die überwindende Kraft der Güte nicht glaubte wie Zola und selbst Renan, wie Marie v. Ebner und selbst Heyse, wie vor allem die großen Russen und mit ihnen Björnson es vermochten! Mit Herwegh mochte er rufen: „Das Heilige gelingt so selten schön — das Schöne nur wird immer heilig bleiben!“

Was das Häßliche im Sinne Wildes sei? Nun, im wesentlichen ganz einfach das, was wir alle so nennen: Mißverhältnisse der Formen, trübe Farben, ekle Gerüche. Schließlich: das Animalische, das, was nach Nietzsches Lieblingswort „überwunden werden muß“. Und vielleicht ist sogar seine sittliche Verirrung aus einer Auffassung des Erotischen zu erklären, die von Platonikern, Kirchenvätern, modernen Pessimisten geäußert worden ist oft und oft ...

Es ist auch sonst nicht selten eine Verwandtschaft zwischen Wilde und Nietzsche zu erkennen. So in charakteristischen Einzelheiten, wie der Neigung zu Metaphern vom Tanz; ist es nicht ganz im Sinne des Großen, wenn er seine Neigung zur Paradoxie verteidigt: „Um die Realität zu prüfen, muß man sie auf dem Seil tanzen lassen.“ So aber auch in der leidenschaftlichen Liebe zum Leben, die ihn eben jede Häßlichkeit, jede Entstellung der Existenz verabscheuen läßt. Selten ist Wildes sarkastischer Mund so beredt geworden, als da er die Gestalten der Kunst beneidet um ihr ewiges Leben — freilich auch hier der Erbe des

großen Dichters Keats, doch aber mit ganz persönlicher Aneignung von dessen berühmten Versen auf die in Ewigkeit herrlichen Gestalten der griechischen Urne. „Die Statuen des Marmors, die Bilder der Leinwand kennen vom Leben nur eine köstliche Minute. Sie ist ewig in ihrer Schönheit, aber gebannt in eine Note der Leidenschaft, in eine Stimmung der Ruhe. Nur wen der Dichter zum Leben ruft, der hat seine tausend Freuden und Schrecken, der kennt Mut und Verzweiflung, Lust und Leiden. Jahreszeiten kommen und gehen im fröhlichen und traurigen Reigen ... Sie haben Jugend und Mannheit, sind Kinder und werden alt. Ewig währt die Dämmerung für die heilige Helena, wie Veroneſe sie am Fenster schaute ... Ewig dämmert der Abend den tanzenden Nymphen Corots unter Frankreichs Silberpappeln ... Die, die im Epos, im Drama oder Roman leben, sie sehen im Wandel der Zeiten junge Monde wachsen und schwinden; sie sehen die Nacht vom Abend- bis zum Morgenstern und trennen den kreisenden Tag vom Aufgang bis zum Untergang ... Für sie blühen und welken die Blumen wie für uns, und die Erde, die „grünlockige Göttin", wechselt ihr Kleid, um sie zu erfreuen." Auch hier, sieht man, bemißt Wilde den Wert nach dem Maß der Subjektivität, oder sagen wir: der Freiheit. Alle Gestalten der Kunst beneidet er um ihr ewiges Leben: sie altern nicht und verfallen nicht, wie es uns beschieden ist, „für immer sind sie jung und schön". Sie sind die Glücklichsten aller Geschaffenen: schön ohne den Fluch, der auf die Schönheit gesetzt ist; wandlungsfähig ohne den Unsegen des Alterns und Häßlichwerdens. Das wäre der Traum: aus dem Leben in die Dichtung hinüberzuschreiten, wie der Kaiser und der Maler des chinesischen Märchens in das Bild hinübertreten; aber nicht um zu verschwinden wie sie, sondern um voller, ausgiebiger zu leben ... Kann man die ewige Jugendlichkeit, das olympische Leben der künstlerischen Gestalten schöner preisen? Den Dichter verraten hier gleich wirksam der Ausdruck und die Idee.

Diese Idee versinnbildlicht auch Wildes Hauptwerk — außer vielen einzelnen Aussprüchen das einzige, das auf die von ihm so heiß ersehnte Unsterblichkeit eine gewisse Anwartschaft hat. „Das

Bildnis Dorian Grays" läßt die unberührbare Schönheit des Gemäldes triumphieren über den Verfall des schönen, begabten, reichen Menschen, den Alter, Krankheit, Sünde verzehren, wie es Buddha bei seiner Ausfahrt lernte —

elle fut belle, elle fut riche —
quel repas pour les rats!

Jene Angst vor dem Altern, die Hofmannsthals und Thomas Manns Dichtungen durchzittert; jene Furcht vor der Zerstörung des Lebens, die Schnitzlers Werke erfüllt — sie hat hier ergreifenden symbolischen Ausdruck gefunden. Und mit tragischer Ironie bewahrheitete sich an dem Dichter sein eigenes Wort: sein Leben folgte seiner Dichtung. Gerade dies Werk ward zum Helfer seines Sturzes; und erschütternd klagen die „Ballade" und „De Profundis" von der Vernichtung des Menschen Wilde — mindestens wie er selbst sich gesehen hatte; und die Natur, nackt und jammervoll, trat in die Rechte der verdrängten Kunst, wie immer der Realismus das Ästhetentum beerben wird; und der Löwe der Gesellschaft errang seine letzten und dichterisch größten Triumphe, als nur der Dichter übrig und aller Glanz des Dandy Asche geworden war.

Weder solche Höhe noch solchen Sturz hat der Mann zu befahren, der als bürgerlicher oder wenn man will proletarischer Gesellschaftskritiker, als aphoristischer Dramatiker und berufsmäßiger Paradoxograph Oskar Wildes Nachfolgerschaft angetreten hat. Denn in Bernard Shaw sind weder die Gefahren noch die Vorzüge Wildes. Der Bohémien Wilde, der sich zum Aristokraten erzog, war ein heimlicher Dichter, der sich die Poesie als ein banausisches Gewerbe verbot — bis sie in der Stunde des Elends hervorbrach; der Bourgeois Shaw, der sich zum Proletarier ernannt hat, besitzt zum Poeten nur eins, freilich ein Großes: den Glauben. Den Glauben an menschliche Güte, der seine schönste Gestalt erschuf: Candida; den Glauben an menschlichen Fortschritt, der seinen besten Essays packende Kraft gibt; schließlich auch — den Glauben an sich selbst, den Wilde sich immer neu durch die Impertinenz der Unsicherheit befestigen mußte. Sonst aber hat er etwas ausgesprochen „Jungdeutsches": die Richtung auf Zeit- und

Gesellschaftskritik; das Feuilleton als normale Ausdrucksweise; den mangelnden Respekt vor der dichterischen Kunst, wo sie nicht — wie bei Wagner und Nietzsche — als Erziehung auftritt, was ihn mit Tolstoi in dem (freilich ganz anders motivierten) Widerspruch gegen Shakespeare übereinstimmen läßt. Wie Gutzkow und Laube versteht er sich auf die Technik, das Publikum zu behandeln, besser als auf die, mit seinen eigenen Figuren umzugehen; ist er geneigt, eine Situation einem Witz und eine Gestalt einem Einfall zu opfern, liebt er Programme und Paradoxien. Aber so blendend seine Virtuosität im Paradoxon ist — er ist einer der wenigen, der heut noch mit Paradoxien zu überraschen versteht! — selbst hier wird er von Wilde an gleichsam zufälliger Tiefe, von seinem eigenen Gegner, Verehrer und Biographen Chesterton an Folgerichtigkeit in der Entwicklung übertroffen. Die literarische Bedeutung dieses antisentimentalen Kotzebue, dieses sozialistischen Nestroy — beides freilich schon wegen dieser Epitheta auf viel höherer Stufe! — wäre gering, und er würde den vielen in Deutschland voreilig proklamierten „Weltdichtern" zuzuzählen sein (denen wir auch den vortrefflichen Romanschriftsteller und primitiven Dramatiker Galsworthy zurechnen), wenn nicht eins wäre: die Bedeutung seiner Weltanschauung. Dieser Feuilletonist, Paradoxist, Einfallsjäger vertritt selbst in den sonderbarsten Abwegen seines reichen Geistes eine einheitliche Weltanschauung und eine charakteristische dazu.

Shaw gefällt sich oft in der billigen Rolle des Widersprechers; er darf es, weil sein Widerspruch tief geht: es ist der der antiheroischen Weltanschauung gegen die unserer Zeit. Fontane, der über den Lärm in Gefühlen klagt, und Nietzsche, der die Freude am Plötzlichen, Zackigen, Auflodernden mißbilligt; Burckhardt, dem die Macht an sich böse war, und Carl Vogt, der in der Ilias nur Raufereien von Hirten sehen wollte; ja schon Georg Büchner, dem die großen Männer nur Eckensteher der Weltgeschichte waren, und Grabbe, der die Helden vorführte, wie er sich selbst zeigte, wenn er den Fahneneid abnehmen sollte: in Unterhosen — sie alle waren ohnmächtig gegen eine Sehnsucht der Zeit, die auch wir für groß und heilsam

halten, ohne die billigen Vergrößerungsgläser der Nachtreter Carlyles deshalb zu loben und ohne uns zu verhehlen, daß nach den neuesten Forschungen der Biologen der Riesenwuchs die Folge einer Herzkrankheit sein kann. Und daß auch die Stimme sich vernehmen läßt, die in der Größe des einen nicht nur einen Raub an vielen sieht — sondern einen Betrug dazu; die die Lehre von dem stillen, ausdauernden Heroismus, die Lehre der Stifter und Grillparzer und Annette v. Droste, aufnimmt gegen die Erfolgsanbetung jener Zwerge, die sich nur auf den Rücken der Großen setzen, um auf die vom guten Mittelmaß herabblicken zu können; daß Tolstois Analyse des Heroen ausgedehnt ward zu einer Analyse alles Heroischen — das war bedeutsam; das konnte in den „Helden", dem „Teufelskerl", stellenweise in „Cäsar und Kleopatra" sogar groß sein. Denn an das Heroische des Antiheroischen, der tapferen Gegenwehr gegen das, was überwältigt, glaubt ja doch Shaw. Und so ist seine Form kein Zufall; ein unaufhörliches Prüfen und Entlassen des Überlauten; so ist seine Freude an der Paradoxie nicht Modenachahmung, sondern Ausdruck eines beständigen Widerspruchs gegen grundlos, oder doch ohne Prüfung anerkannte „Wahrheiten".

Was Shaw uns scheint, dürfte der einzige „Klassiker" der amerikanischen Gegenwartsliteratur vielleicht wirklich sein: Mark Twain. Oder vielmehr: Shaw zerlegt sich da in zwei Potenzen, deren jede freilich ihn künstlerisch überragt, deren jede aber neben ihm einseitig erscheint. Walt Whitman, der Prophet der Neuen Welt, auch er ein Verkünder der Größe aus Einfachheit und Menschenliebe, auch er ein Gegner des Industrialismus, Imperialismus, Bildungshochmuts, aber ganz Pathos, Aufregung, formlose Ekstase. Mark Twain, ihr Humorist, aller diese Dinge entbehrend und dafür gesättigt von dem, was Whitman mangelt: dem Humor; dem harmlosen Spaß mehr, als unsere raffinierte Kulturtradition erlaubt, zugeneigt, aber doch ganz gewiß nicht bloß, wie man deshalb bei uns wohl urteilte, ein Spaßmacher. Alphonso Smith, der Geschichtschreiber der amerikanischen Literatur, verteidigt ihn mit Recht gegen dies herabsetzende Urteil und ist geneigt, in ihm den Gipfel ihrer bis-

herigen Entwicklung zu sehen: den künstlerisch hochstehenden Repräsentanten jenes amerikanischen heiteren common sense voll geheimer Weisheit, der mit Benjamin Franklin zuerst und mit Abraham Lincoln am glücklichsten in die Erscheinung trat. Uns scheint seine spezifisch schriftstellerische Bedeutung noch wichtiger als die doch leicht etwas bequeme Satire gegen alles, was dem amerikanischen gesunden Menschenverstand nicht zusagt.

Amerika hat lange im Schlepptau der englischen und französischen Literatur gestanden — die seine Kritik und Ästhetik noch immer regieren — oder mit Edgar Allan Poe, dem Schüler E. Th. A. Hoffmanns, im Bann der deutschen. Selbständig macht sie sich — wir wiesen schon darauf hin — durch den Anbau einer Gattung, die freilich gleichfalls französischen und englischen Ursprungs ist; aber die Short story Maupassants, die Romannovelle mit der überraschenden Wendung von einem Höhepunkt zum anderen, hat doch wirklich in den Händen zahlreicher amerikanischer Schriftsteller — als deren ersten man Washington Irving feiert, als deren größten eben Poe — eine eigenartige Entwicklung erfahren. Die stramme Energie, mit der jedes Wort auf die Hauptsache hingerichtet ist; die eherne Sachlichkeit, die die Stimmung ganz dem Leser überläßt und sich im Notfall lieber in die Ironie flüchtet, als daß sie dem Pathos weicht; endlich die gewaltige Konzentration — „rein ellenmäßig die Kürze," wie Stefan George sagt —; diese Punkte, die ganz gewiß bei Maupassant nicht fehlen, und nicht bei seinen besten Schülern wie dem Russen Tschechow, sind doch nur in den Vereinigten Staaten Gemeinbesitz geworden. Das Gattungsmäßige der Short story, die viel mehr ist als einfach eine „kurze Erzählung", ward nur drüben anerkannt; und wenn Bret Harte, den wir nicht so schnell vergessen können wie seine Landsleute, sie noch gern lyrisch hielt, hat Mark Twain den Stil der einheimischen Lieblingsgattung, man kann wohl sagen endgültig, gesichert.

Maupassant freilich braucht man nur zu nennen, um zu sehen, welchen ungeheuren Vorsprung eine Jahrhunderte alte Kulturtradition dem Erzähler gibt. Mark Twain erzählt kurz, weil der Amerikaner keine Zeit hat — Maupassant, weil er in jedem über-

flüssigen Wort einen Kunstfehler sieht. Einen Erzähler von seiner unbedingten Meisterschaft hat die Welt wohl seit Boccaccio nicht gesehen. Dann kamen Weise und verkündigten, ihm fehle die Weltanschauung; während doch die Vorrede zu „L'inutile beauté" Oskar Wilde auf Lebenszeit ausstatten konnte. Aber so gewiß Maupassant kein Philosoph war — sowenig wie Boccaccio oder Chaucer, J. P. Hebel oder Rosegger, kann denn auch wohl, wer die Welt als Ganzes anschauen will, mit andächtiger Kunst bei der Fülle vorübergleitender Einzelerscheinungen verweilen — so gewiß läßt sich aus der unerschöpflichen Masse seiner Erzählungen eine Philosophie gewinnen, pessimistisch, voll Sehnsucht nach der Natur bei unserer Gebundenheit an die Gesellschaft, irreligiös, aber nicht skeptisch; die Philosophie eines Schopenhauer, der in der „Vorstellung" aufgehen will, weil er an den „Willen" nicht glaubt . . .

Aber wenn Maupassant zu wenig bewußter Philosoph ist, so ist es der letzte, der einstweilen letzte Klassiker Frankreichs vielleicht zu sehr. Die französische Literatur ist vor allem eine Literatur der „Schriftsteller"; wir suchten diesen Begriff gegen den des Dichters schon abzugrenzen. Unerschöpflich war ihr Reichtum an „grands écrivains"; mit Renan, Maupassant und Zola starb die große Tradition aus. Aber Renan, der das Gebet auf der Akropolis schrieb, und Zola, der mit ungeheurer Kraft Symbole schuf wie das Bild im „Oeuvre" oder die Lokomotive in der „Bête humaine", sie hatten vom Dichter in unserer Auffassung vielleicht schon mehr, als die französische Prosa in ihrer strengen Stileinheit verträgt. Diese besaßen Mérimée, Flaubert, Maupassant vielleicht als die letzten großen Meister. Denn in Anatole France kämpft der geheime Dichter anders als in Oskar Wilde, weil aus anderer Ursache, mit dem geoffenbarten Schriftsteller. Ein Mann, dessen tief geistreiche Paradoxien die Einfälle des blendenden Iren beschämen; ein Schriftsteller, dessen prinzipienfeste Tapferkeit im Kampf ganz andere Fährlichkeiten herausforderte als Shaws durchaus anzuerkennende Gesinnungsfestigkeit; ein philosophierender Romandichter, der Voltaires Art mit der der alten Engländer anmutig verbindet — das alles wäre zu bewundern; aber auf einen Platz in der Weltliteratur gäbe

es kein Anrecht. Dies aber ist es: daß ihm in den gutherzigen Skeptikern und Lebensverfehlern Abbé Coignard und Mr. Bergeret ein bedeutender Typus gelang und in Erzählungen wie „Crainquebille“ und „Putois“ und dem unvergleichlichen „Landpfleger von Judäa“ Erfindungen von größter symbolischer Bedeutung, daß schließlich sein Roman „Der Durst der Götter“ eine weltgeschichtliche Entwicklung in einfachster, ruhigster psychologischer Analyse in typische und symbolische Beleuchtung rückt. Und auch hier durchdringt Güte den Geist und der Glaube an den Fortschritt des Menschengeschlechts die aktuelle Skepsis; auch dieser Schriftsteller wird, wie Björnson, zum Dichter, weil er zum Propheten wird.

Es ist nicht das einzige Symptom für eine neue Wandlung der stolzen und ruhmreichen französischen Literatur. Die Alleinherrschaft des Schriftstellers, die Victor Hugo mit all seinem Pathos und all seiner riesenhaften Virtuosität neu befestigt hat — denn in unserem Sinn war er ein Schriftsteller und vielleicht der größte und national vollkommenste, den seit Cicero eine Literatur besessen hat — scheint auch sonst erschüttert. Eine Lyrik, die sich viel stärker als die Hugos oder selbst Mussets und Lamartines auf individuellen Voraussetzungen aufbaut, die den äußerlichen Formenkult der Parnassiens verwirft und sogar die Metrik unter germanischem Einfluß revolutioniert, ist am Werke. Und das Drama selbst, die am wenigsten lyrische Dichtungsart der Franzosen seit Racine, empfängt in dem Rostand noch mehr des „Chantecler“ als des „Cyrano de Bergerac“ lyrische Reize, dichterische Stimmungen, ja eigentliche poetische Tendenzen: das Lied der „Cadets“ in der glänzenden Tragikomödie, das Sonnenlied in der fast zu geistreichen allegorischen Komödie sind leitende Melodien, lyrische Zusammenfassungen, wie Gerhart Hauptmann sie erstrebt!

Von dem Joch des virtuosen Formenspiels hat die italienische Literatur gleichfalls ein Dichter freizumachen gestrebt, ein Lyriker von seltener Größe, ein Patriot von feuriger Kraft, nebenbei ein Kritiker und Kenner von weitem Umfang der Belesenheit: Carducci. Aber sein großer Name ist außerhalb

Italiens Name geblieben. Dafür verbreiten Übersetzungen den Ruhm d'Annunzios, dessen einzige Größe doch in seiner wunderbaren Sprachmusik besteht. Was Verhaeren für die Geräusche, leistet er für die Sprachklänge: Musik müssen sie werden, jeder an seinem Ort dienend, und dienen muß auch der Inhalt; die kunstgewerblich reiche Ausstattung dient dem Schein des „Gesamtkunstwerks", wenn alles von Gold und Edelsteinen gleißt, nach Rosen und Lilien duftet; ja selbst die „amoralistische" Tendenz, die dem ästhetischen Schein jede innere Folgerichtigkeit opfert, hat dienende Aufgabe. Und so stattet der literarische Dandy seine Dichtung auch sonst mit Schmuck aus, den er von überallher geholt hat, Gedanken von Nietzsche, Motive von Zola, Situationen von überallher ... Fast könnte man meinen, Carduccis tapferer Kampf gegen äußerliches Formenspiel habe nur dem größten Virtuosen dieser Art die Bahn freigemacht, wenn nicht Italiens bedeutendster Kritiker und Literarhistoriker, Benedetto Croce, jenen Kampf fortsetzte und wenn nicht besonders in der Lyrik sich auch neue Ansätze verrieten.

Und so bleibt zum Schluß noch einmal von unserer eigenen Literatur zu reden übrig, die wir als Mittelpunkt der neueren Entwicklung anzusehen uns nicht enthalten können. Ihre Individualität wie ihren inneren Reichtum suchten wir schon zu beleuchten, ihres berühmtesten Dichters — Gerhart Hauptmanns — Eigenart zu entwickeln. Aber der Naturalismus und was sich aus ihm realistisch-symbolistisch entwickelt hat, das alles vertritt nur eine Seite der großen neuen Literaturbewegung Deutschlands. Auf der anderen steht, viel schwerer zu deuten, viel exklusiver, viel eigensinniger auch, die idealistisch-symbolistische Dichtung, deren Vertreter wir wohl auch schlechtweg Symbolisten zu nennen pflegen. Was diese Gruppe, der Kreis der „Blätter für die Kunst" und ihr Haupt insbesondere, Stefan George, innerhalb jener literarischen Entwicklung bedeuten, das sei wenigstens kurz angedeutet.

Wir haben gesehen, welche ungeheure Wendung die Dichtung, unter dem Gesichtspunkt der inneren Form betrachtet, durchgemacht hat. Im Anfang durchaus und ausschließlich dazu bestimmt,

den alle befriedigenden Ausdruck einer allgemeinen Erregung herzugeben, wird sie immer entschiedener individueller Ausdruck solcher persönlicher Erlebnisse, in denen gerade die Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeit von der Art der Masse sich bekundet. Wir sahen ebenso, welche Wandlung die äußere Form durchmacht: von der klassizistischen Gestaltung einer traditionellen Norm rückt sie immer mehr zu der romantischen Nachbildung jener individuellen Erlebnisse durch wechselnde symbolische Formen. Ingleichen: die Auffassung des Dichters, die einst eben die eines kunstvollen Bildners reiner, von allem Wirklichen verschiedener Werke war, ist umgewandelt zu der eines wunderbaren Instruments, in dem mit innerer Notwendigkeit sich das Erlebnis zu einem Stück höherer Wirklichkeit umformt. — Während nun die Richtung, die in Gerhart Hauptmann, Verhaeren und Strindberg gipfelt, die äußerste Folgerichtigkeit dieser Evolution darstellt, haben wir daneben eine andere, die den Kreis zurückzubiegen versucht, indem sie eine Vereinigung der früheren und der jetzigen Art anstrebt. Um was es sich handelt, hat mit wunderbarer Deutlichkeit schon vor mehr als hundert Jahren Wilhelm v. Humboldt ausgesprochen, indem er an Schiller schrieb: „Sollte nicht auch, wenn Sie den bizarren Ausdruck verzeihen, das Romantische einer Ausführung in echt klassischer Kunstform fähig sein? Und sollte darin nicht für uns das Höchste bestehen?“

Das Romantische: die Auffassung, wonach der zum Instrument der Poesie durchgebildete Künstler das eigentliche Ziel der Kunstübung ist und das Werk nur sein Mittel; wonach die Formgebung dem Erlebnis unmittelbar anliegen muß wie das feuchte Gewand dem Körper; wonach der Dichter der auserlesene Eine ist und die vielen — eben nur Masse. Und die klassische Kunstform, der die Romantiker aus all diesen Gründen widerstrebten, weil sie in dem Werk und nicht in dem Künstler die Hauptsache sah; weil sie an eine feste Überlieferung der Form glaubte, und an das Volk als Publikum — wie ist dies beides zu vereinen?

Und doch hat es an Versuchen nie gefehlt, klassizistische und romantische Art zu vereinigen: ich nenne nur einen so glücklichen, wenn auch begrenzten, wie Mörikes Lyrik. Aber er blieb auf

die einfachste Formulierung beschränkt, die auch dem Münchener Kreise vorschwebte: romantische Empfindung in klassischer Ausdrucksweise: etwa wie der Staatskanzler Hardenberg „demokratische Einrichtungen im monarchischen Staate" fordern konnte. Aber diese Vereinigung blieb immer von einer gewissen Lauheit der Empfindung abhängig: hätte Mörike so persönlich empfunden wie Heine oder Heyse, so individuell gesehen wie Keller, so wäre das Gewand zerrissen wie die Kette der Jungfrau von Orleans.

Wir sahen schon, wie vor allem in der Auffassung des Dichters eine tiefere Versöhnung sich anbahnt, indem der Erwählte doch eben wieder Vertreter, Vormund, Werkzeug des Volks und der Zeit wird. In unserem größten Dichter vollzieht sich die tiefe Verbindung beider Richtungen gerade da, wo die alte Ästhetik selbst eines Fr. Th. Vischer ihn am wenigsten verstehen konnte — und fast: verstehen wollte. Der zweite Teil des „Faust", das Zwischenspiel von „Helena", erfüllt von Grund aus die Forderung Wilhelm v. Humboldts.

Das war möglich, weil das achtzigjährige Genie das Leben, die Lebenskraft, die Erlebnisse von ganzen Dichterscharen in sich vereinte. Weil in ihn eingegangen waren, alle am „Hauptgeschäft" beteiligt, der Dichter des „Götz", der der „Iphigenie", der „Römischen Elegien" und von „Hermann und Dorothea", des „Satyrs" und der „Pandora"; weil er sich (um Nietzsches Wort zu gebrauchen) „einverleibt" hatte den Anakreontiker von Leipzig und den Liebhaber von Sesenheim, den Hofmann von Weimar und den Naturforscher von Jena, den Durchwanderer Italiens und den in das Haus am Frauenplan gebannten Sammler von Münzen, Medaillen und Majoliken. So waren alle künstlerischen Richtungen des Volks in ihm vereinigt, und der seltenste Einzelne war Organ aller; so war in dem wunderbaren Greis, der wie ein heißer Jüngling noch zu erleben wußte, die erlernte Form des von ihm immer heißgeliebten klassischen Volkes die natürliche Form des Ausdrucks geworden.

Unsere Symbolisten suchen in gesteigerter Intensität des dichterischen Prozesses diese Amalgamierung ohne die Retorte eines achtzigjährigen Lebens zu ermöglichen.

Und wie das? Indem sie Nietzsches Ruf wiederholen, daß nichts verloren sein darf, was einmal da war. Jede Erfahrung der Menschheit soll Vorbedingung für jedes echte Kunstwerk sein und jede dichterische Gestaltung des Innenlebens. Wie durch eine künstliche Seelenwanderung — und setzt nicht schon jede rechte Übersetzung eine solche voraus? — wollen sie das Erlebnis aller Dichter sich einverleiben, um es in sich weiterwirken zu lassen. Vor allem aber soll die Gesamtheit der dichterischen Kräfte wie ein künstlerischer Weltmagnetismus den Einzelnen bestimmen — auf den doch eben nur seine feinorganisierte Natur so vollkommen zu reagieren imstande ist. Wäre denn das erfüllt, so wäre im dichterischen Prozeß selbst, da also, wo die entscheidende Entwicklung stets sich vollziehen muß, jene Vereinigung gelungen. Der Dichter ganz und gar im romantischen Sinne ein Einzelner, weil nur er dies dichterische Weltgefühl vollkommen besitzt, und doch eben dadurch das Organ aller; das dichterische Erlebnis ganz individuell, weil in einer ganz eigenen Persönlichkeit verarbeitet; und doch notwendig zur klassischen Form erwachsend durch die Gewalt jener poetischen Weltkräfte, Rhythmus, Wohlklang, Symbolbildung; die Bildung des Künstlers und des Werks in der Harmonie des Gleichgewichts.

Das wäre das Ideal. Daß es auch nur von Stefan George selbst erreicht wäre, sage ich nicht. Aber die Größe dieser Kunstauffassung scheint mir an sich ein bewundernswertes Zeugnis für den Ernst und die Höhe unserer deutschen zeitgenössischen Dichtung.

Was kümmert es uns, wenn ringsum Winkelkirchen für Heilige errichtet werden, deren Formlosigkeit man als höchste Form, deren Unfähigkeit zu erleben man als größten Beweis künstlerischer Echtheit, deren Verzerrtheit man als höchste Originalität ausgibt? Wo große Reformationen sich vollzogen, haben die Schwarmgeister nie gefehlt; und am wenigsten die Wiedertäufer, die an keine Weihe glauben, die nicht ihr Priester vollzogen hat. Mag auch heut noch der literarische Ahnenstolz Frankreichs, die aristokratische Schulung Englands, die auf ungeheure Massen begründete Dichtung Rußlands auf die unsere herabblicken — wir sind getrost, in unserer Literatur

so große und so vielversprechende Tendenzen zu wissen, wie jetzt in keiner anderen. Gewiß, wir werden manchen überschätzt haben, und das Ausland mag wohl sagen, sein Camille Lemonnier und sein Mereschkowski, sein Echegaray und vielleicht gar sein Sienkiewicz bedeuteten so viel und mehr als manche, die wir nannten; wir glauben doch, daß der Pulsschlag der Weltliteratur jetzt in unserem Vaterlande schlägt. Mit den großen Blütezeiten der Vergangenheit, das wissen wir auch, hält unsere Zeit keinen Vergleich aus; und durch ein Sieb von zwei Jahrtausenden würde wohl nicht allzuviel hindurchgehen. Aber wir leben in der Gegenwart und hoffen auf die Zukunft, und wir wiederholen überzeugt und mit stärkerer Betonung Goethes Wort von 1827: „Es bildet sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist."

Achtes Kapitel

Die Weltliteratur seit dem Weltkrieg

Der Weltkrieg ist durch sich die Verneinung der Weltliteratur. Er zerstört internationale Zusammenhänge, er verwirrt und umdunkelt die friedlichen Geister, für die er eine Niederlage aller Hoffnungen ist, welcher der europäischen Parteien sie auch zugehören. Einer von ihnen faßt diese Klage in ergreifende Worte, der französische Symbolist Remy de Gourmont, der im Kriege stirbt, ein skeptischer Polyhistor, wie der ältere Anatole France war. „Pendant l'orage", „Während des Unwetters", heißt sein letztes Buch, und er sagt dort: „Zwischen meinem jetzigen Zustand und der Vergangenheit liegt ein Nebelschleier, den ich umsonst manchmal wegscheuchen möchte. Er ist so dicht, daß ich nur selten einen schmalen Spalt reißen kann, um für die Dauer eines Blitzes die Dinge von ehedem zu betrachten. Ich lebe nicht, ich bin nur ein Gespenst, das in der Luft schwimmt, flüchtig, gestaltlos, ein ungeborenes oder schon abgeschiedenes Wesen." Die Katastrophe vernichtet Möglichkeiten der nahen Zukunft; und so übergroß diese jähen Wandlungen im Dasein der Völker sind, so wenig steht dem, unter dem Gesichtspunkt der Literatur, eine aufbauende Macht des Krieges gegenüber. Der Krieg ist Anlaß zur Rhetorik oder aber zu instinktivem Protest; er ist kaum jemals dichterische Befreiung.

In Deutschland gilt er als ein Gebot der Notwehr gegen die ungeheure Gefahr; und diese Überzeugung ist im Sommer und Herbst 1914 so allgemein, daß keine Kundgebung sich davon ausschließt. Dennoch wird nichts hervorgebracht, was den höchsten Wert besäße. Einen Ansatz zu geschichtlicher Selbstbesinnung macht Thomas Mann in seinem Versuch über Friedrich von Preußen

und die europäische Koalition. Wie im „Tod in Venedig" sein Gustav von Aschenbach, sieht er den König als den ersten Urheber des neuen Befehlsworts „durchhalten", des „Inbegriffs leidend-tätiger Tugend." In solchem Sinne wird Friedrich Nietzsche, von dem Mann auch seine Künstler-Ästhetik hat, zum Lehrer des Heroismus, der „Zarathustra" (mit dem „Faust") ein Buch der deutschen Schützengräben. Umfassend, doch nicht bleibend ist die Lyrik dieses Kriegs. Es sind Strophen von Gerhart Hauptmann darunter, Wehrmannsgedichte von Richard Dehmel, die priesterlichen, allzu priesterlichen Jamben, die Stefan George um die Mitte der europäischen Tragödie unter dem Titel „Der Krieg" veröffentlicht, die Zeitlyrik von Rudolf Alexander Schröder, dem formstrengen Dichter der „deutschen Oden", die „Vaterländischen Gedichte des Michael Schwertlos" von Albrecht Schäffer, einem hellenistisch-romantischen Pathetiker, der zuweilen an Hölderlin erinnert. Arbeiterlyriker treten, mit noch unfertigem Drang zur poetischen Vision, hervor, der Franke Karl Bröger, der sein „Denk' es, o Deutschland" dichtet und nachher den selbstbiographischen Roman „Der Held im Schatten" schreibt, und der rheinische Kesselschmied Heinrich Lersch, dessen „Soldatenabschied" mit dem Kehrreim „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen" in das Bewußtsein eines ganzen Volkes übergeht, und dessen Versbücher, von Gottgefühl durchströmt, „Die heilige Not" und „Herz, aufglühe dein Blut!" sich nennen. Dem Kreis der „Werkleute auf Haus Nyland", die den monumentalen Stil des industriellen Deutschland neuschaffen wollen, entstammt Josef Winckler, der rauhe, naturalistische Rhapsodiker, Mitverfasser eines Bandes „Das brennende Volk". Aber das tiefere Interesse eignet der Lyrik von Kämpfenden, die fallen. Namen scheiden sich aus Legionen: der Berliner Peter Baum, der schwerblütige Bohémien von Peter Hilles Gemeinschaft, den in Rußland beim Grabenbau ein Schrapnellschuß trifft, vereinzelt, sinnlos, in später Abendstunde. Der Kolmarer Ernst Stadler, Dozent an der Universität Straßburg, getötet als Artillerieleutnant in dem mit deutscher Liebe von ihm geliebten Frankreich. Er ist der mystische Dichter des „Aufbruchs", der ihm schon vor 1913 zum Bild wird,

und der mit der Prophezeiung seines Schicksals endet: „Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken würden unsere Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken." Der Ostpreuße Walter Heymann, der noch unfertig ist. Der Österreicher Georg Trakl, in psychischer Nacht gestorben im Garnisonsspital zu Krakau, der sanft-verzückte „Sebastian im Traum". Bis die Umwälzung der Geister fortschreitet, gibt es kein Drama des Kriegs; und völlig versagt als dichterischer Wert der Roman.

Gering ist von 1914 ab der internationale Kulturgehalt der englischen Literatur, über deren Rückgang in diesen Jahren Shaws Vorrede zu „Heart break House" das Schlußwort spricht. Eine Tatsache genügt, um den Sieg des rohen Jingoismus auch über die feineren Köpfe zu kennzeichnen: die Äußerung von Edmund Gosse zu der beabsichtigten neutralen Hilfsaktion für Max Dauthendey, der, vom Krieg auf Sumatra überrascht, nicht mehr in die Heimat zurückkann und fern von ihr einem schweren Tod entgegenfiebert. In den Times verhöhnt Gosse die Schweiz, die ja in den Bergen liege und deshalb für den Deutschen nichts zu tun imstande sei als die seefahrenden Nationen zu bitten, nach ihm auszuschauen. Aber die Times seien ja gastfreundlich, und so würden sie wohl nichts dagegen haben zu erwähnen, daß, wenn etwa ein Schiffskapitän durch die Bunkerstraße komme und einen ältlichen Dichter sehe, der von einem Rhinozeros verfolgt werde, dies Herr Max Dauthendey sei. Der Haß beherrscht auch die französische Produktion. Die Erscheinungen zweier Jahrzehnte sind dem voraufgegangen: der „Disciple" von Paul Bourget, der den Weltbegriff Taines, des „Atheisten", der Schädlichkeit und der Beziehungen zu dem Deutschen Kant überführt hat, der Nationalismus von Maurice Barrès, der aus dieser Anklage gegen Kants Lehre in den „Déracinés" ein System macht, der Rassenglaube des „Lateiners" Charles Maurras, der antiromantische und antigermanische „Traditionalismus" von Pierre Lasserre. Dann, 1911, der „Agathon" von Massis und de Tarde, der ein neues Ideal der französischen Jugend aufstellt und, für den Humanismus des siebzehnten Jahrhunderts streitend, den Historismus des neunzehnten, des deutschen, verwirft. Jetzt ist die Stunde

dessen, was Camille Mauclair als „fausse littérature“ richtet, mit bitteren, tapferen, trostlosen Worten. Sogar der weißhaarige Anatole France, der als matter Greis sich zum Soldatendienst anbietet, dient wenigstens mit der Feder. In den Tagesartikeln, die er unter dem Titel „Sur la voie glorieuse“ sammelt, zeigt er, der Voltaire der dritten Republik, den Hang seines sophistischen Intellekts zur Schlichtheit der Fibel. Nur jenes Kapitel im Stil des Herodot, das die Unterredung zwischen Xerxes und Demaratos nachschreibt, dem flüchtigen König von Lakedämon, ergänzt die Bibliothek des guten Monsieur Bergeret.

Ein einziger Franzose dieses Jahrfünfts ist Weltliteratur: Romain Rolland, Träger des Nobelpreises mit dem Schweden Heidenstam und dem Norweger Hamsun. Sein „Johann-Christoph“, abgeschlossen im Jahre 1912, hat die menschheitliche Losung: „Indem ich dieses Werk hiermit vollende, widme ich es den freien Seelen aller Völker, die leiden, die kämpfen und die siegen werden.“ Es ist begonnen 1904 als eine Beethoven-Paraphrase. Denn Beethoven ist dieser Johann Christoph Krafft, der deutsche Träumer, der wie der Hurone Voltaires, wie ein Mensch Rousseaus, wie der Kanadier Seumes in die Hauptstadt der Welt kommt. Mit den Kunstmitteln des „roman idéaliste“, der auf George Sand zurückgeht, ist hier das Deutschland von 1880 und 1900 geschildert, und mit einer Versenkung, wie nur die französischen Romantiker, die Hugo und Gérard de Nerval, und dann die Michelet, Renan und Taine sie hatten. Als Schützling des Fräuleins von Meysenbug, die den jungen Lehrer an der Ecole française zu Rom nach Bayreuth mitnahm und Tränen der Ergriffenheit über die Musik des „Parsifal“ in seinen Augen gewahrte, hat Rolland Deutschland betreten. Den Namen Gotthelfs erwähnt er; Keller hat noch mehr auf ihn gewirkt, nicht nur in der dem „Grünen Heinrich“ anempfundenen, zarten Episode der Frau Sabine Fröhlich, der Krafft im Schauer der Sinne zustrebt, und die der Tod ihm entreißt. Zwei Deutschland sieht auch Romain Rolland: das dumpfe der Ahnen und das schroffere der Gegenwart. Er spricht vom deutschen Idealismus, dem die Dinge scheinen, wie er seiner Bequemlichkeit wegen sie haben möchte, und von der deutschen Kunst,

die die Lüge des deutschen Volkes ist — und im Grunde, so sagt er frei nach Nietzsche, die „tiefe und nützliche“ Weisheit einer sich bändigenden Rasse. Er meint die Musik, wenn er das Wort Kunst gebraucht. Aber auch die deutsche Literatur charakterisiert er, sobald der Ketzer Krafft mit den Freigeistern bekannt wird, die seine plumpe Ehrlichkeit irreführen, mit den Herausgebern der Zeitschrift „Dionysos“, Franz Mannheim, dem Bruder der Judith, und seinen Freunden von Waldhaus, Goldenring, Mai und Ehrenfeld, den „Davidsbündlern“. Mannheim, der gestern Tolstoianer war, ist heute Nietzscheaner und schwört auf den lachenden Löwen. Waldhaus schreibt Polymeter wie Arno Holz und Whitman. Stefan von Hellmuth, einer dieser Provinzdekadenten, dichtet eine „Iphigenie“, „eines jener erstaunlichen griechisch-deutschen Stücke, in denen sich Ibsen, Homer und Oscar Wilde vermischten“; Agamemnon ist neurasthenisch, Achill impotent, Iphigenie, nervenkrank, hysterisch und pedantisch, deklamiert ihren Nietzscheanismus und erdrosselt sich selber. Krafft, unwirsch über den Erfolg eines Wildenbruch, „des zum Haustier gewordenen Schiller, des am Narrenseil geführten Idealisten, des patentierten Shakespeare der Siegesallee,“ hört aus den Dramen Halbes, Schlafs, Hirschfelds und vor allem Hauptmanns einen neuen Klang von Wahrheit. Aber ihn peinigt die bleierne Luft der Willenlosigkeit, die ihm entgegenfließt, und die grau ist wie undurchsichtiger Nebel. Ein „falschester“, blasierter Idealismus, der seinen Durst an fremdem, seltenem Trank stillt, hat die Generation der „Freien Bühne“ abgelöst. Dem deutschen Publikum scheint alles gut: „Naturalismus, Symbolismus, Klassiker, Romantiker, respektlose Jüdeleien, offizielle Speichelleckereien, Tendenzstücke und französische Schweinereien — es wollte alles, was man wollte.“ Und dennoch, der erste, der deutsche Teil des „Johann-Christoph“ ist ein Buch der Verehrung: „Größe und Schwäche sind gleichermaßen der Rasse eigen, jener Rasse, deren mächtiges und traumtrübes Denken als der breiteste Strom von Musik und Dichtung dahinrollt, aus dem Europa trinkt.“ Und die blinde Modesta, die Christoph an der Weißdornhecke erwartet, die den Efeu und die Blumen eines Grabes liebkost, die die Schönheit des Tages

lobt und, in Finsternis gehüllt, die Finsternis leugnet, wird zum Symbol der deutschen Seele.

Es folgen der zweite und der dritte Teil des Zyklus, dichterisch sekundär. Der „Johann-Christoph" ist eine ethische Leistung. Er ist voll einer Religiosität, die ihren Gipfel hat in einer psalmischen Zwiesprache mit Gott. Wo ist der Ursprung dieses Christentums? Ist es nicht calvinisch? Aber den Calvinismus nennt Rolland, in der Geschichte der Brauns, die in einem an den Rhein verlegten, frömmelnden Genf spielt, intellektuellen Hochmut, seelische Farblosigkeit. Er nennt auch den Protestantismus wegen seiner Opferidee mürrisch und verstockt. Jedoch er ist eins mit ihm durch das, was er als „pessimistischen Idealismus" feiert. Christoph begegnet diesem Sinn in Frankreichs Annalen: „Bei Calvinisten, Jansenisten, Jakobinern, Syndikalisten — überall fand sich derselbe Geist eines pessimistischen Idealismus, der ohne Illusion und ohne müde zu werden gegen die Natur ankämpfte; die eiserne Rüstung, die die Nation aufrechterhält." Die Jungfrau von Orleans besitzt diesen französischen Idealismus, die arme Schäferin, deren Leidensevangelium den am Seine-Ufer bei den Bücherkrämern schmökernden Christoph lehrt: „Ich habe vom Geist Gottes nicht genug ins Leben getragen," Pascal und Romain Rolland, der Künder des „inneren Lichts". Zweimal läßt er im „Johann-Christoph" den „Dämon der Rasse" zwischen den Nachbarnationen sich hochheben. Aber er glaubt an ihre Versöhnung: „Wir brauchen euch, ihr braucht uns zur Größe unseres Geistes und unserer Rasse. Wir sind die beiden Schwingen des Okzidents. Wenn die eine zerbricht, ist auch der Flug der anderen gestört. Möge der Krieg kommen! Er wird unsere verschlungenen Hände nicht lösen, wird den Aufschwung unserer Bruderseelen nicht hemmen." Das ist der Ton von Rollands Manifesten im Weltkrieg, die er mit „Au-dessus de la mêlée" beginnt. Der Chauvinismus seiner Landsleute denunziert ihn, dessen Heimat Clamecy ist, die kleine französische Provinzstadt, die Heimat Claude Tilliers, als „Metöken" und als Schweizer. Als Schweizer; denn in Genf, der Stadt Rousseaus, lebt der neue Rousseau im Exil.

Nach 1915 und 1916 schwillt die pazifistische Tendenzliteratur an. Sie ist zunächst meist unterirdisch, von der Zensur des Staats in Verborgenheit gehalten. Sie geht aus der Spannung gefolterter Nerven hervor; und sie büßt ein, als diese Nerven entspannt sind. Die deutschen Pazifisten haben ihre Zuflucht nicht in Genf, sondern in Zürich. Dort wohnt im Krieg der Elsässer René Schickele, der Herausgeber der „Weißen Blätter", der Verfasser der Romane „Benkal, der Frauentröster" und „Trimpopp und Manasse", ein koloristisch-sinnliches Talent mit dem scharfen Verstand des europäischen Journalisten, dem nun in dem Elsaß-Schauspiel „Hans im Schnakenloch" sein ausgeglichenstes Werk gelingt. In Zürich schreibt Leonhard Frank sein Buch „Der Mensch ist gut". Es ist sein drittes, erschienen nach dem Würzburger Gymnasiastenroman „Die Räuberbande", um den der Geruch der Gassen und der Weinberge schwebt, einem epischen „Frühlingserwachen" voll Reminiszenzen an den „Lederstrumpf", und nach der „Ursache", der deterministischen Geschichte eines Mordes, vom Schüler am Lehrer begangen. Episch setzt „Der Mensch ist gut" ein, mit dem Fall des schwachen, kleinen Kellners, der nichts hat als seinen Sohn und ihn hergeben muß, der dann Gott erlebt, „den Sprung tut" und hinaus aus der Mitgliederversammlung, über die Straßen „ohne Hut, im schmierigen Smoking, die Serviette in der Hand" die dumpf Verzweifelten zur Rebellion gegen den Krieg führt. Dann wird diese neochristliche, durch Tolstoi inspirierte Anklagerede ein gewollter Schrei, ein Plakat, ein gewaltsamer Zug von Symbolen. Oft ist auch die neue Literatur des kommenden Friedens unecht, sensationell verderbt; man nennt sie nicht mehr, schon heute. Aber wahrstes „Dokument" im Sinne des Naturalismus ist der Roman eines Franzosen, der einem späteren Nachfolger Zolas gleicht, „Le Feu" von Henri Barbusse. Er hat zuvor und seitdem nichts geschrieben, was Dauer haben könnte; und nur mittelmäßig ist sein Roman „Clarté", der nach dem Krieg einem humanitär-sozialistischen Bunde das Schlagwort liefert. In „Le Feu" geht seine ganz undichterische Kraft, geweckt durch die furchtbarsten Erschütterungen, über sich selbst hinaus. Dieses Buch ist authentisch wie Tolstois „Sebastopol" und mehr als Zolas Sedanroman

„La Débâcle“. Statt einer einzelnen Person sind seine Helden die Soldaten einer Korporalschaft in den Gräben von Souchez, Lens und Clavercy. Schlamm, Kälte, Granatengebrüll, die zerfetzte Erde, zerfetzte Menschenleiber. Die Monotonie des Stellungskampfes, in der das Individuum wie in einem Massengrab versinkt, wird abgelöst von der Panik des Sturmangriffs, die den nackten, den primitiven Menschen hervorstürzen läßt; und dann flutet in französische und deutsche Gräben die alles zudeckende Überschwemmung. Nur ein fahler Schein leuchtet am grauen Himmel für diejenigen, die leben bleiben, die Gewißheit, daß der Krieg, nicht die Völker, gemordet werden müsse. Neben Barbusse sind Zeugen der Menschlichkeit der Arzt Georges Duhamel in seinen Lazarettgeschichten „La Vie des Martyrs“, P. J. Jouve in seinen Versen des brüderlichen Erbarmens, Léon Werth in seinen beiden Soldatenromanen „Clavel“, Marcel Martinet in der „Maison à l'abri“, dem Roman eines Pariser Hauses und seiner Mieter während der Kriegszeit. In England gibt es keine von den Machthabern angefeindete Literatur als die der Politikergruppe um Norman Angel, die durch ein Ausfuhrverbot der Regierung dem Kontinent ferngehalten wird, oder die Ketzereien des sechzigjährigen Shaw. Erst nach dem Krieg reflektieren ihn neue Werke von Galsworthy. Immerhin schließt H. G. Wells seinen „Mr. Britling sees it through“ mit einem Beileidsbrief des in Essex wohnenden Mr. Britling, dessen Sohn gefallen ist, an den in Pommern wohnenden Vater des früheren deutschen Hauslehrers Herrn Heinrich. „Durch diesen kläglichen Sturm geistlosen Hasses,“ schreibt Britling, dessen Name den Durchschnittsengländer bezeichnen soll, „darf wohl auch einmal ein Gruß gesendet werden, der keinerlei Haß enthält.“ Die russische Literatur hat schon im Krieg eine herabgesetzte Vitalität, noch vor ihrer Erdrosselung durch den Bolschewismus. Indes verfaßt Leonid Andrejew, der Dichter des „Roten Lachens“, einen Tagebuchroman „Das Joch des Krieges“, der mit Resten jener Alltagspsychologie, wie die großen russischen Erzähler sie hatten, die Gedanken irgendeines Petersburger Bankbeamten unter der Last des Weltunheils notiert. Er verliert seine Tochter, seine Stellung, dieser Ilja Petro-

witsch, er ist von Todesfurcht zermürbt. „Ich weine, weine, weine," so lautet das letzte Bekenntnis seines Tagebuchs.

In der zweiten Kriegshälfte beginnt trotz des militärisch-staatlichen Zwanges die Umorientierung der deutschen Literatur sichtbar zu werden; und die Stätte, an der sich das sichtbarer als irgendwo vollzieht, ist das Theater. Vor dem Krieg ist unter deutschen Dramatikern Carl Sternheim, mit Wedekind (der im März 1918 stirbt), der geistig radikalste. Jetzt meldet sich, ungestüm oder aus der Stille sich langsam hervorwagend, die neue Generation. Einige Aufführungsdaten: im Oktober 1916 der „Sohn" Walter Hasenclevers, das Wedekind nachahmende Pamphlet gegen die Vätertyrannei (geschrieben 1914), März 1918 Reinhard Goerings „Seeschlacht", die öffentlich nicht gespielt werden darf, weil der harte Refrain: „Die Schlacht geht weiter" den Jammer des jungen Lebens, das Grauen vor dem Tod nicht übertönen kann, Juni 1918 Fritz von Unruhs Tragödie „Ein Geschlecht", in der der Krieg die Maske der schlangenumzischten Gorgo hat, und die mit revolutionären Fanfaren ausklingt: die äschyleische Schmerzensmutter entreißt dem Feldherrn der Sieger den Führerstab, heruntergleitet, obschon die Soldaten sie erschlagen, der blutrote Mantel der Gewalt, in Freiheit stürmen die Sieger dem lichtübergossenen Tal entgegen. Charakteristisch sind auch zwei Dramen des Winters von 1916 zu 1917: die „Madame Legros", das die Theatralik Sardous nutzende Bastillenstück Heinrich Manns, der den Ehrgeiz hat, ein Volkstribun zu sein wie die Dichter der romanischen Länder, und „Von morgens bis mitternachts", das Schauspiel, das Georg Kaisers antibürgerliches Talent auf der Höhe der Kurve zeigt. Im Drama und in der Lyrik dringt eine gedankliche Ästhetik vor, die programmatisch fordert. Sie nennt sich Aktivismus, sofern ihr Ziel die Aktion, die Tätigkeit, des Geistes ist; und in dieser Fassung ist sie, schlagwortmäßig und dialektisch, der Kunst fremd. Der Aktivismus stelle sich, so sagt im Widerspruch gegen Thomas Mann, aus Anlaß von dessen Glossen zu Eichendorffs „Taugenichts", der Berliner Kurt Hiller, „erstlich dem Psychologismus entgegen, der überall nur einzusehen, zu begreifen, aufzudecken, zu verstehen

trachtet und auf Verwendung des Gegebenen durch den sich frei fühlenden Willen Überlegner verzichtet (Vernunft kontra Verstand); zweitens stellt er sich einem Musivismus entgegen, der im bloßen kunsthaften Fixieren sensualer oder gemütlicher ‚Erlebnisse', in der Herstellung und im Genusse von ‚Formen' das höchste Ziel des Geistes zu erblicken glaubt." Geleugnet wird die individualistische, die artistische Literatur der Seele; aber zänkisch und phantasielos ist die Organisationsliteratur, der jene weichen soll, und weder im Krieg noch nachher kommt sie über eine dürre „Herrschaft der Besten" hinaus. Unmittelbarer wirkt, da dieser Name nicht nur agitatorische Kräfte, auch dumpfe produktive Triebe zusammenfügt, die neue Ästhetik als Expressionismus.

Das Wort gilt zuerst von der Malerei der Zeit, wo es den Gegensatz zum Impressionismus darstellen soll. Die gleiche Reaktion ist hier zu beobachten, wie fünfzehn Jahre vorher die symbolistische Kunstbewegung war. Cézanne, van Gogh, Gauguin haben die Tendenz, durch die Erscheinungen hindurchzuschauen, angekündigt; der geometrische Kubismus, der sie aufhebt, indem er sie in Flächen spaltet, und der Futurismus, der sie zersprengt, sind der Schluß. In Deutschland bildet sich um 1910, nach Malersezessionen in Dresden und Berlin, die in München um den Russen Wassilij Kandinski, der seine Theorie in den Schriften „Das Geistige in der Kunst" und „Der blaue Reiter" niederlegt. Sein deutscher Adept ist Franz Marc; dieser mystische Tiermaler, der oftmals den Namen Dostojewskis beschwört, fällt 1914 an der Westfront. Die literarische Gruppierung lehnt sich an Dichter wie Georg Heym, der seit 1913 tot ist; und sie wird als propagandistische Aufgabe, noch im Krieg, von dem worttrunkenen Kasimir Edschmid, dem Verfasser des „Rasenden Lebens", der „Sechs Mündungen", des „Timur" übernommen. Zwei Reden für den Expressionismus hat er, der Rimbaud der letzten Prosa, gehalten, die eine in Berlin, die andere vor skandinavischen Hörern; in beiden versucht er geschichtliche Rückblicke, Rückblicke eines Unhistorischen. Da ist die Berufung auf die „Rotte um Goethe", den Sturm und Drang, auf die deutschen Romantiker, auf Lenz, den „Verreckten", auf Grabbe, den „Verkommenen", auf Büchner, dessen

ungeheurer Ausbruch vorbeigezuckt sei, auf Kleist, der die Kugel durch sein unauslöschliches Leben geschossen habe, auf Hebbel, der „wüst kämpfend gegen die Epoche stand", auf Nietzsche. Da ist die Wendung gegen die Bürgerlichkeit: „epigonale Ritter schon donquichottisch abgegangenen Geistes, zielloses Zerfasern des Menschen, Jahrzehnte, gesäugt von der Arznei bittersten Jahrhunderts mit kapitalistischer Fassade, immer nur das Eigentliche verschüttend, immer die Kulisse als Panier erhoben, Zeit, die sich trennte und manifestierte nach Klassen, Zeit der Rechtsanwälte, der Offiziere und Proletare." Die Wendung gegen den Naturalismus und seinen Glauben, ohne Geist sein zu können. Gegen das l'art pour l'art, den Zenakelkult um Stefan George, das Ästhetentum, das jedoch geholfen habe zu erziehen. Die Wendung gegen den Impressionismus, der „nur Stückwerk gab". Und proklamiert wird die Einheit der neuen, der „expressionistischen" Kunst und Literatur: das große, umspannende kosmische Bewußtsein. „Sie waren", so sagt Edschmid, „nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte. Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung." Prahlerei mit einer Menschheitsekstase, die das Individuum über sich hinaus ins „Ewige", ins Typische steigern soll. Geboren vor dem Krieg, aus dem Mißverhältnis zwischen der neuen Lebensdynamik eines stampfenden, brüllenden Maschinenzeitalters und dem wachsenden Unvermögen der Sinne, sie zu bewältigen, und gereizt durch das Kriegsgeschehen, das für diese Jugend lastende Drohung ist, das ihr in jeder Stunde das Chaos vor Augen stellt. Nicht unterdrückt wird die Erkenntnis, daß dieser kosmische und menschheitliche Rausch nur eine der Verwandlungen ist, in denen das schöpferische Kunstprinzip sich äußern kann (und sogar Nietzsches „dionysische" Glut ist er nicht, ohne die das expressionistische Feuer niemals geflackert haben würde).

Sehr zufällig ist die von Edschmid umrissene Ahnentafel der „Generation Europas": „Am Anfang die Schöpfung, die großen Kreise der Mythen, die Sagen, die Edda. Bei Hamsun, bei

Baalschem, bei Hölderlin, Novalis, Dante, bei den Utas, im Sanskrit, bei de Coster, bei Gogol, bei Flaubert, bei der Mystik des Mittelalters, in den Briefen van Goghs, in Achim von Arnim. Bei dem Flamen Demolder, bei Goethe, manchmal bei Heinse. Im serbischen Volkslied, bei Rabelais, bei Georg Büchner, bei Boccace" (dem französisch zitierten Boccaccio). Wird nicht hier schon alle Dichtung, nicht nur religiöse, legendenhafte, ethnische, auch naiv-sinnliche und unnaiv-kultivierte, für den visionären Expressionismus in Anspruch genommen? Und dann wiederum das Zugeständnis, daß nie ein Schulbegriff und immer nur die Persönlichkeit entscheidend sein kann. „Ein guter Impressionist," so räumt Edschmid ein, „ist größerer Künstler und bleibt für die Ewigkeit aufbewahrter als die mittelmäßige Schöpfung des Expressionisten, der nach Unsterblichkeit ausschaut. Vielleicht besteht vor dem Urteil des letzten Tages Zolas schamlose, gigantische, stammelnde Nacktheit der Kraft besser als unser großes Ringen um Gott. Auch das ist Schicksal." Der Zweifel meldet sich, noch mit diktatorischer Jugendlichkeit zum Verstummen gebracht: „Selbst wenn alle Begabungen, schlecht gewertet im künstlerischen Maßstab, taub aus der Geschichte fielen, diese erstrebten Werke im Schatten später größer aufsteigenden Lichtes faulten, Dichter das in Zukunft träge und feig im Erwerb desavouierten, was heute ihr Lob ist, ja ich selbst, der dies heute kündet, es unaufhaltsam in späteren Jahren irr und grausam schmähte, was machte dies all?" Das Ende des Expressionismus haben jüngere Kritiker, die sich von ihm hatten tragen lassen und nun in seiner „anthropozentrischen" Begeisterung oft nur die egozentrische Hoffart jedes Literatentums wiederfanden, schon behauptet. Aber seine Parteigänger dürfen, obwohl selbst hier der große posthume Antrieb von Nietzsche kommt, zum mindesten auf den erhöhten Rhythmus der Sprache verweisen.

Die Lyrik: Einem Dichter der vorigen Generation wird, neben Stefan George, die Bewunderung der neuen zugesichert. Rilkes traumhafte, sanft-mystische Verse sind ihrem Pathos an sich sehr entrückt. Doch sie ehrt ihn wegen seines Spiritualismus, der nicht die Dinge gibt, sondern eine Flucht silberner Wortschatten,

und wegen der gläsernen Architektur seiner Gedichtkathedralen, wegen der äußersten Willkür, mit der er Reime, Assoziationen, Bilder gebraucht, und seiner entschlossenen Umstilisierung. Darin steht ihm Theodor Däubler nahe, der episch-lyrische Dichter des „Nordlichts", ein Triestiner, der, wie Rilke zu Rodin, in Florenz und Paris Beziehungen zu moderner Kunst gehabt hat. Etwas von dem Victor Hugo der „Quatre vents de l'Esprit" ist in ihm und etwas von Hamerling. Gesänge schreibt er, bald ungeschlacht und platt, die Wirrnis apokalyptischer Symbolik häufend, in einem Lallen mit schwerer Zunge Völkergeschichte dozierend, bald zu großartiger Inspiration fortgerissen, majestätisch wie der thronende Gottvater von Michelangelo, beseelt von der kosmischen Andacht zur Vielheit der Sonnen und zum „sternenüberblühten Weltenbaum". Heym hätte der Führer der jungen Berliner Lyrik werden können. Er hat nicht nur die „Dämonen der Städte" gesehen, sondern, wie Stadler, auch im voraus den Dämon des Krieges; und über den besten seiner Gedichte ist eine erstaunliche Reife und Klarheit. Jetzt ist in diesem Kreis der intellektuell stärkste der metaphysische Alfred Wolfenstein. Der stärkste Künstler hat nicht Berlin zur Heimat, er gehört wie Rilke, sein älterer Prager Landsmann, und wie Däubler zum österreichischen Kulturgebiet: Franz Werfel. Er streift rasch die wunderkinderhafte Manier eines empfindsamen Walt Whitman ab, und er wird Herr über eine Virtuosenneigung zur Arie. Immer wahrer und mächtiger wird in ihm die religiöse Inbrunst des Mitleids, die jauchzende Hymnik der Erlösung. Seine Bücher haben die Titel: „Der Weltfreund", „Wir sind", „Einander". Schiller und wiederum Hölderlin leihen ihre Odenform diesem schwärmenden Pantheismus, der aufgehen will „in Tier und Bäumen, in Knecht und Ofen, Mensch und Gegenstand", der das Ich hinschmelzen läßt im Glück der Gemeinschaft. Und der sich von der deklamatorischen Ballade „Jesus und der Äser-Weg" (der Heiland, der sich mit Aas gürtet, den Rosen umduften, und über dem Gottes Taube sich „begeistert wiegt im blauen Riesenwind") aufwärts schwingt zu dem zeitlos-erhabenen „Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses". „Erbarme dich mein!" ruft

Adam; „erbarme dich mein!“ ruft die „Stimme aus dem Garten“ zurück, die Stimme Gottes.

Die Dramen Sternheims, Georg Kaisers, Fritz von Unruhs, Walter Hasenclevers und der anderen. Sternheim setzt die Satire seines Zyklus „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ im „Snob“ fort, in dem der Zyniker Christian Maske das Deutschland der Jahre vor dem Krieg vertritt. Er hat nun seinen klappernden Telegrammstil abgekürzter, höhnischer Sätze, der auch den schäbigen Spießer und den Proletarier dem Geist des Verfassers zu dienen zwingt, seine eigene Syntax und Grammatik, seine Personen, die Typen eines neuen Molière. Jedoch er ermangelt der irrationalen Liebesfähigkeit; und hinter dem Gezappel seiner sprechenden Marionetten verrät sich die Kälte des im letzten Grunde Unproduktiven. Lieblos und deshalb schal seine Kleinstadtkomödie „Perleberg“; ohne dichterische Gesinnung sein politisches Schauspiel „Tabula Rasa“, in dem zuerst der opportunistische, feiste Fabrikarbeiter der Bourgeois von heute ist, der hassenswerte und lächerliche, und dann durch seinen Mund im Namen der individualistischen Skepsis der Sozialismus abgefertigt wird. Richter der Zeit will Sternheim in „1913“ sein: Christian Maske als Großkapitalist, Exzellenz und Freiherr, sterbend mit der Gewißheit von Umsturz und Krieg; entartet seine Familie; ein Moralist der Zukunft, der Friedrich Stadler heißt, nach Ernst Stadler, dem Sternheim das seelisch arme Buchdrama widmet. Dafür Surrogate: der „Kandidat“, die überarbeitete Komödie Flauberts, mit dem Mandatsjäger Rußeck als Typ des Parlamentariertums, das „Leidende Weib“ nach Klinger, die „Marquise von Arcis“ nach Diderot, eine „Manon Lescaut“; Theater der Routine, die rechnet und kopiert. Georg Kaiser hat sich in späteren Dramen der Wortfolge Sternheims angepaßt; doch er übertrifft ihn durch die proteïsche Fülle der Eingebung. Was sieht man nicht bei ihm an Stoffen, Farben, Stilarten! In der „Jüdischen Witwe“ die von Ironie funkelnde, ganz orientalische Travestie der Judithsage, meilenfern den nordischen Kolossen Friedrich Hebbels. In „König Hahnrei“ die Welt des Tristan. In den „Bürgern von Calais“ (die Rodins Plastik ihren Ursprung

danken) die asketische Gotik eines heroischen Mysteriums, einer geschichtlichen Ballade. In „Europa" griechisches Rokoko, hüpfendes Ballett im Offenbach-Geschmack. „Von morgens bis mitternachts" die Tragödie des fliehenden Bankkassierers, mit Sechstagerennen, Ballhaus und Heilsarmee, mit dem Tod auf dem Baum und im Kronleuchter, mit unwirklichen Stationen wie Strindbergs „Nach Damaskus", ein spukhaftes Lebenskarussell, das zu gellender Musik sich herumdreht. In der „Sorina" das Rußland eines Gogolschen Provinzschwanks. „Der Zentaur" eine bürgerliche Groteske wie von Sternheim. „Die Koralle" ein Phantom, ein sozialer Traum, voll Sehnens nach dem „Paradies der Stille", das Geheimnis eines Doppelgängertums und eines Mordes, zur grauen Luft der Zeitlosigkeit emporragend; „Gas", in der kollektivistischen Industriestadt spielend, nebst einer zweiten Hälfte, einer Kriegsutopie, ist das Gegenstück. Paris des achtzehnten Jahrhunderts, mit gespenstisch beleuchteter Nachtstimmung, der „Brand im Opernhaus". „Hölle, Weg, Erde": das expressionistische Schauspiel der Menschheitsschuld und Menschheitsbuße; ein Raubattentat auf einen Juwelier; der ungenannte „Spazierer", der die Menschen anklagt und sie zu Brüdern macht. „Der gerettete Alkibiades": in der Sprache Platos eine geistige Deutung des Sokrates, die das platonische Bild von ihm umkehrt. „Vielgestaltig", so steht in einem Aufsatz Kaisers, „sind die Figuren, die Träger der Vision sind — von den heißen Fingern des Dichters beladen mit der großen Fracht der Mitteilung. Sie würde zehn und hundert erdrücken — so müssen Scharen hinausgehen und Teile des Ganzen tragen, so viel ihre Schultern tragen. Aus allen Zonen holt sie der Anruf — kein Zeitalter, das nicht einen wichtigen und würdigen Boden lieferte. Immer bunter flirrt die Gestaltung der Vision." Sonderbar, wie oft sie nur nervöse Technik ist, artistische Täuschung, Fieber des Kopfes; und dann wieder hat diese Hirndramatik jenen monomanischen Zug, den der Untersuchungsgefangene Kaiser in seinen Auslassungen für die Justizbehörde an den Tag legte; schwebende Genialität ist dann in ihr und Besessenheit. Mit Kleist verglichen wird zu Anfang Fritz von Unruh, der in den „Offizieren" den Krieg um

die Sandwüsten und Berge Südwestafrikas dramatisiert hat, enthusiastischen Drang nach dem Abenteuer, Qualen des Körpers und der Seele, Dunkel des Todes. Dieser frohe jungmännliche Fatalismus eines neuen Prinzen von Homburg umschattet sich tiefer in „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen", der romantischen Historie von Heldenruhm und Heldenuntergang. „Ein Geschlecht" ist das spröde Werk eines Verdüsterten, von dem seine Jugend abgefallen ist, und der gegen seine Mission in unsinnlichen Symbolen denkt. So kommt er zu der starren Eintönigkeit des lichtlosen Hintergrundes, des mit Kreuzen bewachsenen Gräberhügels. So haben Mutter, Tochter, Söhne die eckige, disharmonische Plastik, wie die Kunst des Bildhauers Lehmbruck sie formte. Mehr und mehr irrt dieses blutvolle Naturell, das einmal dem Eulenbergs verwandt war, von seiner lyrischen Ursprünglichkeit ab. Es ist verkrampft in „Platz", dem zweiten Teil der Geschlechtertrilogie; doch immer wieder bricht lyrische Leidenschaft hindurch. Sie fehlt der rhetorischen Geschicklichkeit Hasenclevers, der über seinen ersten Theatererfolg nicht hinausgelangt ist. Rhetorisch war seine „Welt des Zwanzigjährigen, aus der Seele des Einzigen gesehen". Rhetorisch ist seine Neufassung von Sophokles „Antigone", die zu einer Tirade gegen den Krieg und das wilhelminische Gottesgnadentum wird, sind die kleinen Dramen „Der Retter" und „Die Entscheidung", sind sogar seine „Menschen", die den Kunstgriff wagen, den Dialog durch einen unartikulierten Stimmenschwall zu ersetzen (ähnlich wie der Dramatiker der „Sturm"-Gruppe, August Stramm, der in Rußland gefallen ist). Aber reinerer Dichter ist Hasenclever in „Jenseits", dem Drama zweier Liebenden, die der tote Gatte der Frau schreckhaft verstört, bis der Geliebte ihr das Messer in die Brust jagt; trotz aller maschinellen Gespensterei singt hier ein Gefühl, das von der Ahnung des Unirdischen überglänzt ist.

Gefühl hat Ernst Toller, der von den Wirren der Münchner Rätezeit verschlungene Dichter der „Wandlung". Die szenischen Konturen sind dieselben wie in Hasenclevers Dramoletts. Auch Toller kann seinen Friedrich, den Jüngling seiner Kriegspassion, nur als Typus geben. Flugblatt ist für ihn (1917) das Drama;

bei Streikversammlungen liest er in seinen Reden Fetzen daraus vor. Und doch hört man in diesen Abstraktionen das Ethos persönlichster Verantwortung, das Beten und Schluchzen des Erlebenden. In „Masse Mensch" hat er dann die Revolution geschildert und die Hybris der Straßenherrschaft, die blutberonnene, der er zu wehren suchte. Tot ist, an der Somme 1916 gefallen, Reinhard Sorge, Dichter des „Bettlers", der schattenhaften „dramatischen Sendung". Fraglich, wo die Entwicklung Goerings abgeschlossen ist, der nach der „Seeschlacht" „Scapa Flow" geschrieben hat, das primitive Schauspiel „Der Erste" und das Reflexionsschauspiel „Der Zweite". Andere Namen rücken vor: Hermann von Böttticher, mit dem „Kronprinzen" und dem „König", Paul Kornfeld mit der „Verführung", Hans J. Rehfisch mit dem „Paradies" und dem „Chauffeur Martin". Und auch zwei Namen der Kunst: der Bildhauer Ernst Barlach, der dem Stummen mythisch eine Seele eingießt, der im „Toten Tag", im „Armen Vetter", in den „Echten Sedemunds" mit schweren und bizarren Menschenkreaturen die Bühne seiner Phantasie bevölkert, der Maler Oskar Kokoschka, Dramatiker in „Hiob", dem „Brennenden Dornbusch", in „Mörder, Hoffnung der Frauen". Er läßt Zimmermöbel an diesen Halluzinationen teilnehmen wie Barlach den Märchenklotz, den „Alb", und expressionistisch mahnt er: „Warum seid ihr nicht gütig?" Indessen zeigt er nur die unheimliche Selbstauflösung der absoluten Groteske.

Der Roman, der farbige Psychologie des Einzelnen oder einer Gesamtheit ist, deskriptive Erzählung, kann von einer Generation nicht hoch gewertet werden, die Farbigkeit, Individualpsychologie, Erzählung haßt. Oder vielmehr, er wird ihr kaum erreichbar sein. Es sind Vierzigjährige, die noch jetzt vorangehen; und der schon fünfzigjährige Heinrich Mann ist der Flaubert, der Kirchenvater für diese Jugend. Der Autor der „Göttinnen" unterwirft sie sich durch die Grellheit seiner artistischen Ekstase, die (um seine Worte zu zitieren) „das Viehische neben das Verträumte legt, Enthusiasmen neben Satiren, Zärtlichkeit an Menschenfeindschaft koppelt". Durch das, was in der „Minerva" von Jakobus Halm eine „hysterische Renaissance" genannt wird, durch

die oratorische Ästhetik der „schönen Geste“ und des „starken Schauers“. Und sie glaubt ihm die revolutionäre Verachtung des Bourgeois, den Mut zur Barrikade. Zwei seiner Romane sind Pampbletliteratur der letzten Vorkriegszeit und der Kriegszeit: „Der Untertan“ und „Die Armen“. „Der Untertan“ doch nur stumpfester Naturalismus, bis in den zolaistischen Schluß hinein, die feierliche Enthüllung des Denkmals für Wilhelm den Ersten, bei der die Rede des Generaldirektors Heßling, des kaiserlichen Untertans, durch ein katastrophales Gewitter und Regenbäche vereitelt wird. „Die Armen“ nüchternste Tendenz in der Schwarzweiß-Kontrastierung des schurkischen Kapitalisten auf Villa Höhe und des finsteren Proletariers, der sein Recht gegen die Machthaber verficht. Skelette statt der Menschencharakteristik; und auch die Sprache verdrossen-manieriert wie in diesen Worten des Buches: „Vorgebeugt sämtlich nach dem Beispiel der weißhaarigen Hausfrau, mit verwilderten Gesichtern, Augen wie Mord, Stimmen wie das Vieh — Damen, Herren, Kinder, ihre Lakaien, alle in Ausfallstellung gegen den Rücken des abziehenden Feindes, Bedrohers, Enteigners, Donnerschlag, Geheul.“ Das ist nicht möglich ohne den Einfluß Sternheims, der auch als Novellist der grimmige und zynische Antibourgeois sein will. Er hat das mit den pessimistisch-witzigen Porträts des Schutzmanns Busekow, des Kochs Napoleon. des Pianisten Schuhlin eröffnet. Dann gibt er seinen „Posinsky“, den gierigen und gemeinen Fresser, in einem Stil, für den er selbst die Parole „Kampf der Metapher!“ findet, und dessen Bildlosigkeit und artikellose Verrenktheit in ein aufgeblähtes Reporterdeutsch übergeht; ein snobistisches Papierdeutsch, das sogar der Bluff seiner brutalen sexuellen Anekdoten nicht lockender macht.

Unabhängig vom Augenblick ist, wie Thomas Mann, der im Krieg gegen seinen Bruder, den „Zivilisations-Literaten“, schreibt und das Tempo seiner Produktion nach dem „Tod in Venedig“ sehr verlangsamt, Jakob Wassermann als der Dichter des „Gänsemännchens“. Dieser Nürnberger Musikerroman ist organischer als der „Johann-Cristoph“ des Franzosen, episch, wie nur die „Juden von Zirndorf“ waren; die Armut und Enge

des nationalen Lebens schauend, klingt er in jenen deutschen Pantheismus aus, der Daniel Nothafft spüren läßt, daß in allen Menschen Gott ist. Mehr virtuos als ein Kunstwerk ist dann wieder der „Christian Wahnschaffe", ein schillernder „Dorian Gray", aber nicht der Dostojewski, der Wassermann in den christlich-messianischen Szenen des zweiten Teiles hat sein wollen. Und doch hat er in Deutschland den größten inneren Reichtum unter den Dichtern des Romans. Einsamer geworden ist Hermann Hesse, der seit langem ein anderer ist als der Keller-Epigone des „Peter Camenzind". Nur ein Jahr vor dem Krieg hat er sich zu der schmerzlichen Läuterung seines Malerromans „Roßhalde" durchgerungen, dieses Romans einer erloschenen Ehe. Dann, 1919, kam unter dem Pseudonym Sinclair der „Demian", der forschend in Abgründe der kindlichen Seele dringt. „Ich war ein Suchender", sagt Hesse im Vorwort, „und bin es noch, aber ich suche nicht mehr auf den Sternen und in den Büchern, ich beginne die Lehren zu hören, die mein Blut in mir rauscht. Meine Geschichte ist nicht angenehm, sie ist nicht süß und harmonisch wie die erfundenen Geschichten, sie schmeckt nach Unsinn und Verwirrung, nach Wahnsinn und Traum wie das Leben aller Menschen, die sich nicht mehr belügen wollen." Das Finale Hesses Novelle „Klingsors letzter Sommer": eine Malerfigur wie der geisteskranke van Gogh (er selbst hat in der Schweiz die expressionistischen Landschaften seiner naiven Pastelle gearbeitet), italienische Lichtglut, Schöpfungsraserei und Schöpfungswonne, Analyse des künstlerischen Taumels, des zerrütteten künstlerischen Genies. Bernhard Kellermann war 1913 im „Tunnel" ein Romancier wie Johannes V. Jensen, der dänische Herold der neuen Welt, der Welt der Megaphone und der Industrierekords. Er hat pausiert, bis er den „Neunten November" schrieb, den durch die Hast der Aktualisierung ihm dann entgleitenden Roman des Kriegs und des Zusammenbruchs.

Kasimir Edschmid, der Agitator der um 1890 Geborenen, hat von Heinrich Mann das Explosive und das Südliche. Er schweift, ein den Spachtel schwingender Kolorist, mit türkischen Piraten und kastilischen Seehelden über das Meer, und er läuft

über die amerikanischen Prärien. Er verherrlicht den Timur, den blutroten asiatischen Despoten, und François Villon, den Vagabunden im mittelalterlichen Paris. Er hat auch in den „Achatenen Kugeln" Heinrich Mann überholt. Er ist wie ein knatternder Motor, entzündet von der Dynamik des Universums, er springt von Amerika, Japan, Skandinavien nach London und den Hauptstädten des europäischen Kontinents. Gebirge und Täler, Schloßparks, Gefängnisse, Lazarette, Huren und Fabriken, Dampferfahrten, Morde, Schlupfwinkel des Elends: alles soll ein Ausdruck sein der tellurischen Orgie, des Erdbesitzes. Prosa der Filmzeit, wie sie, nicht in dieser Hemmungslosigkeit, sondern grüblerisch, zum Beispiel Hermann Kesser, der Züricher, in seinem Redakteursroman „Die Stunde des Martin Jochner" angewandt hat. Eine Romantheorie will der feine Otto Flake, der ein Erzähler in „Horns Ring" war, in der „Stadt des Hirns" unter Verzicht auf Kommata skizzieren. Der alte Roman: „Konkrete Erzählung Ordnung des Nacheinander bürgerliche Probleme erobertes Mädchen Scheidungsgeschichte Schilderung des Milieus Landschaftsbeschreibung Sentiment." Der neue Roman: „Es entrollt die Welt einem Hirn als Vorstellung, um die Achsen der Grundauffassung legen sich Kristallisationen, alles was früher primär und Selbstzweck der Schilderung war, Erlebnis Gefühle Stimmungen wird sekundäres Material Beleg Gelegenheit zur Demonstration, alles wird in den Strudel des kreisenden Mittelpunkts, in die Atmosphäre gezogen in der durch Anlagerung ein Kosmos entsteht rotiert ist." Dennoch, trotz der „Stadt des Hirns", und obwohl es von Carl Einstein den „Bebuquin" gibt, von Alfred Döblin (dessen sehr gekonnter „Wallenstein" ohne den „Ulenspiegel" nicht entstanden wäre) die „Drei Sprünge des Wang-lun" und „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine": der expressionistische Roman, der dem Dogma gemäß ist, wird ungeschrieben bleiben.

Vielfach auch sieht man den Geist in Deutschland von der Literatur abgelenkt, und der Geist als Wissenschaft hat den Vorrang. Die philosophische Idealität erhebt sich wieder. Ihre Verbindung mit der dichterischen ist Georg Simmel, der durch sein skeptisches Lächeln sich dem kategorischen Heischen der Jugend ent-

zieht, aber die Philosophie als Blüte der Kultur erneuert hat. Nicht ein Lehrer des Unbedingten, sondern ein ruhelos Wandernder. Ästhetisch differenzierend, hat er den Spieltrieb des Künstlers: die spiritualistische Lyrik Stefan Georges ist ihm wie nichts sonst nahe. Kantianisches Erbe, doch erst jetzt, dreißig Jahre nach ihrer Vollendung der Öffentlichkeit unterbreitet, ist die „Philosophie des Als-Ob" des Professors Vaihinger. Bücher wie Ernst Blochs „Geist der Utopie" werden gelesen und Spenglers „Untergang des Abendlandes", der Tabellen des historischen Geschehens aufstellen will und frei nach Nietzsche die materialistische Zivilisation von heute für Kulturverfall erklärt, in überraschenden und weitgespannten Antithesen. Die Theosophie Rudolf Steiners stillt das unsterbliche Glaubensbedürfnis von Hunderttausenden. Die Ethik des buddhistischen Orients trägt, in einer Sprache, die abgeklärt ist wie die Schopenhauers, durch sein „Reisetagebuch eines Philosophen" der baltische Graf Hermann Keyserling, ein Vetter des Dichters, herüber; dann errichtet er in Darmstadt seine „Schule der Weisheit". Nirgends wird so wie dort der gelehrte indische Literat Rabindranath Tagore aufgenommen, dem 1913 von dem Stockholmer Komitee der Nobelpreis verliehen worden ist, und der nach dem Krieg in England und bei den besiegten Deutschen als Gast erscheint. Tagore, ein Schulfall der sich reorganisierenden Weltliteratur. Kein Zweifel, daß er der Zeuge eines Volkes ist, das gleichberechtigt mit den Völkern Europas werden möchte. Er hat eine leise, edle Mystik, die nicht nur in seinen rhythmischen Prosaversen oft zu großer Schönheit anschwillt, sondern auch in seinen auf Kalidasa zurückgehenden Dramen; und es hat uns Deutsche seltsam rühren müssen, wenn sein „Postamt" sich nahe mit dem „Hannele" unseres Hauptmann begegnete. Aber ob dieser Lehrer der „Sadhana" nicht bald entschwunden sein wird, ob er nicht doch nur der Spätling einer erlauchten Tradition ist, wer wollte das mit Sicherheit sagen?

Der Philosoph des neuen Frankreich, der im Austausch mit der Dichtung steht, ist Henri Bergson. Man hat ihn noch vor dem Krieg bei uns eingeführt und, indem man seine Schriften übersetzte, seine unbewußten Parallelen zu Schelling

und zu Nietzsche entdeckt. In ihm dementiert sich der französische Rationalismus. Er bestreitet den Primat der Vernunft, der logisch-begrifflichen Erkenntnis, und er gönnt ihn der Phantasie, der schöpferischen Intuition. André Gide sowohl wie Paul Claudel, die geistigsten unter den Schaffenden von europäischem Ruf, treffen in dieser Liebe zur Metaphysik mit Bergson zusammen. Gide ist der ehemalige Calvinist, der Jansenist, der Nietzscheaner. Einer transzendenten Trauer hingegeben in seinem „Voyage d'Urien", der Odyssee des menschheitlichen Hoffens, die überall zehrende Krankheit und Enttäuschung bringt, auf den schwimmenden Inseln, am Gestade der Sirenen, in der maurischen Fata Morgana-Stadt, in der Stadt der bösen Früchte, der buhlerischen Weiber, der Vampyre, auf der Gletscherinsel, auf den Terrassen der Königin des pestverseuchten Landes, und die im grauen Alpenmeer, dem Meer der Psychologie und des Grames, endet. Transzendent ist Gide noch in den „Paludes", den „Sümpfen", dem Schrei aus der Grabesluft der Realität. Dann setzt der Umschlag in eine lustvolle Doktrin der Vergänglichkeit ein, die in dem Roman „L'Immoraliste" triumphiert. Dieser den Lärm scheuende Dichter und Denker ist einer der wenigen, die sich den Kontakt mit deutscher Bildung gewahrt hatten; Goethes Türmerlied ist im deutschen Originaltext ein Motto seiner „Nourritures terrestres". Jetzt hat er einen Kreis um sich, den Kreis der Zeitschrift „Nouvelle revue française". Claudel, hochmütiger, dem Nationalismus verschworen, ist metaphysischer Dramatiker, Heide und dennoch Katholik. Er preist das Symbol und den unbegrenzten Rhythmus, und er hat seine erregende sensuelle Theologie, deren wundersüchtige Romantik wie Schall von Glocken die zaghaften Mysterienspiele des einstigen Maeterlinck überdröhnt. Die „Annonce faite à Marie", das Drama von Pierre de Craon, der durch das Martyrium der Violaine geheilt wird, ist die liturgische Krönung seines prunkenden Werkes.

Diesen beiden gesellt sich, 1885 geboren, Jules Romains, der Dichter der „Vie Unanime". Auch er gibt seine Poetik, die ihn Bergson nähert, und die von einem doppelten Ich spricht, dem dinglichen und dem immanenten, und er verlangt nach der

„déification". „Wir geraten," so heißt es bei ihm, „aus Schlaf und Vergessen in die Arme der wahrhaft wirklichen Stadt. Ich begehre nach einem Wesen. Wir wollen einen Gott haben. Wir brauchen Götter, ... die alles, uns selbst, unseren Raum, unsere Stuben, in ihrer wirklichen und greifbaren Einheit festgeschlossen halten." In der Gruppe muß das Individuum überwunden werden, so wie bei den deutschen Expressionisten. Kommen wird ein neuer Gott, „unser Sohn, der unter allen Dächern geboren ist, und dem alle Kräfte lobsingen", der Gott der neuen Zeit, die sein wird, „wenn alle Menschen einer Gruppe zu derselben Minute gleich denken und mit ihrer ganzen Seele, solange die Gruppe existiert". Claudels reimloser Streckvers hallt in den Gedichten von Romains nach; Gide hat die „Vie Unanime" als „eines der bemerkenswertesten und bedeutsamsten Bücher der heranwachsenden Generation" mit Auszeichnung empfangen. Claudel, Gide, der demütige Prosaist Charles-Louis Philippe, Verhaeren sind die Lehrmeister dieses sozialen Mystikers und auch Goethe, Shakespeare und Whitman. Die „Puissances de Paris", die Straßen und Plätze zu Personen machen und vereinheitlichen, waren das Vorspiel seines „Unanimismus". Dann überwiegt bei ihm der ironische Humor seiner „Copains", der in dem satirischen Filmroman „Donogoo-Tonka ou les mirages de la science", einer Parodie auch der Reklame, sich zum Schein amerikanisiert hat. Gefallen ist, an derselben Front wie Stadler, mit dem er, der bärtige „piou-piou", über die Linien hinweg sich noch begrüßt haben soll, Charles Péguy, der Bauernsohn, Dreyfusianer und christliche Sozialist, der Dichter der barmherzigen Jungfrau. Es leben René Arcos, Charles Vildrac, der Dichter des „Livre d'amour" und der „Découvertes".

Keinen neuen Namen hat England; denn Samuel Butler, den die englische Kritik jetzt aufhört zu ignorieren, und in dem Hermann Bahr den „Ur-Shaw" sieht, ist schon fast zwanzig Jahre tot. Der Weltkrieg geht aus, ohne daß der Nationalgeist revolutioniert wird. Aber vielleicht ist D. H. Lawrence das kommende Talent, der Sohn eines Grubenarbeiters in Nottinghamshire, Autor des Romans „The Ranibow", der als unsittlich verfemt

wird, und zuvor von „Sons and Lovers“. Keine tiefere Veränderung in der amerikanischen Literatur. In Italien war bis 1914 das Zentrum des Futurismus, den der Mailänder Marinetti kommandierte, Verbündeter der Maler Boccioni, Russolo und Carlo D. Carra, Urheber von schmetternden Proklamationen wie dieser: „Die Sonne klatschte uns ihre große glutweiße Purpurfackel ins Antlitz; dann platzte sie und spie sich selber ins Unendliche. Wirbel hereinbrechenden Staubes; blendendes Durcheinander von Schwefel, Pottasche, Silikaten für die Glasfenster des Ideals; Guß einer neuen Sonnenkugel.“ Dieses Tamtam ist nun vorbei. Zurückgelassen hat es einen durch Marinetti lancierten Dichter der Stadt und ihres entfesselten Getöses, Corrado Govoni. Doch auch dies und anderes ist geringfügig. Und das wichtigste Problem der Weltliteratur von heute ist der Stillstand des russischen Herzens.

„Tolstoi ist der letzte Wegweiser,“ so sagt in einer Studie über das „unheilige Rußland“ Dimitri Mereschkowski. „Nach ihm ist niemand, als ob Rußlands Wege zu Ende wären. Nach Tolstoi ist niemand . . . oder Gorki.“ In diese Stagnation poltert zuerst der „Schritt des nahenden Pöbels“, der Futurismus herein, in die Anarchie des russischen Geistes mit ihren Vorträgen, Disputen und Diskussionen, die gestern den Dramen Wedekinds galten oder dem erotischen „Sanin“ von Artzibaschew. Der Bolschewismus ist der Kehraus. Sämtliche Namen des Schrifttums sind gegen ihn: Andrejew, der in Finnland stirbt, Ssollogub, Balmont, Block, Bjely, Werissajew. Nur Gorki tritt zu ihm über und Brjussoff, der Leiter der literarischen Abteilung in Moskau wird. Dessen Rival der Kommunist Majakowski, Verfasser eines Dramas, in dem Lenin und der Physiker Einstein reden und Gott Volkslieder und Arien aus populären Opern singt. Nebensekten die Adamisten oder Akmeisten und die Imaginisten: „Die Adamisten bekämpfen hauptsächlich den Symbolismus der Brjussoff und Balmont (Balmont ist der russische Rilke) und die Imaginisten das diskursive, begriffliche, unbildhafte Denken. Der Führer der Imaginisten heißt Scherscheninjewitsch, der Führer der Adamisten Gumiloff. Beides sind Lyriker.“ (Leo Matthias.)

Eine Organisation für proletarische Kultur oder auch „Proletkult". Im Hader mit ihr der einzige proletarische Dichter Gastjew, ein Whitman der russischen Fabrik. Und ringsumher das Nichts.

Wird diese terroristische Zuchtwahl, die die Talente ausrottet, in ihrer barbarischen Roheit dauern? Wird das asiatische Rußland siegen? Wird der russische Genius den todesähnlichen Schlaf irgendwann abschütteln, oder hat Mereschkowskis Verzweiflung recht? Noch wissen wir nur, daß die Antwort für das definitive Gesicht der Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert entscheidend sein muß.

Literarische Hinweise

Es sind nur solche Schriften genannt, die für die Leser des Buches unmittelbar anregend und verständlich scheinen. In der Regel ist die erste Auflage angeführt, spätere nur, wo mir wichtige Abweichungen von derselben bekannt sind.

S. 2. Inschriften, vgl.:
G. Misch, Geschichte der Autobiographie I, Leipzig 1907, Teubner.

S. 6. Gegen die „literarischen Gattungen“:
E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft I, Halle 1907, Niemeyer.
B. Croce, Ästhetik, übers. v. K. Federn, Leipzig 1905, Seemann.

S. 9. Schlegels Urteil:
A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, her. v. J. Minor, Heilbronn 1889; T. II, S. 16 f.

S. 11. Simmels Auslegung:
„Logos“ I, 25 f., Tübingen 1912, Mohr.

S. 12. Goethes Worte:
Werke Weimarer Ausgabe 42, II, S. 491 f.

S. 19. Zu den Ursprüngen der Poesie vgl.:
H. M. Posnett, Comparative Literature, New York 1886, Appleton.
L. Jacobowski, Die Anfänge der Poesie, Dresden und Leipzig 1891, Pierson.
Gummere, The beginnings of poetry, New York 1901, Macmillan.
K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 2. Aufl., Leipzig 1899, Teubner, und allgemein Erich Schmidt in der „Kultur der Gegenwart“, Teil I, Abteilung 7, S. 1 f., Leipzig 1903, Teubner.
S. Singer, Die Ursprünge der Poesie, „Wissen und Leben“ VI, Nr. 16—20, 1913.

S. 20. Über das Subjektive des Nationalbegriffes:
E. Renan, Qu'est-ce que c'est qu'une nation?

S. 22. Zur babylonischen Kulturverbreitung:
Jensen, Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur I, Marburg 1907, Elwert.

S. 26. Homer bei den Neueren:
G. Finsler, Homer in der Neuzeit, Leipzig 1912, Teubner.

S. 26. Französische Homerparodien:
Anatole France, Clio, Paris 1900, Calman-Lévy.
Jules Lemaître, En marge de vieux livres, Paris I, 1905, VI, 1913, Société française.

S. 27. Euripides in moderner Beleuchtung:
U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Euripides' Herakles, Leipzig 1889, Teubner.

S. 28. Jugendmanifeste junger Schriftsteller, z. B.:
J. Schaffner, Hans Himmelhochs Reisebriefe, Berlin 1909, S. Fischer.

S. 29. Zum Fortleben der antiken Beredsamkeit:
Th. Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Leipzig, 2. Auflage, 1908, Teubner.

S. 29. Moderne Dialoge:
H. Bahr, Dialog vom Tragischen, Berlin 1904, S. Fischer.
J. Wassermann, Faustina oder von der Liebe, Berlin 1912, S. Fischer.
R. Richter, Dialoge über Religionsphilosophie, Leipzig 1912, Wigand.
K. Joel, Der freie Wille, München 1908, Bruckmann.
R. Borchardt, Das Gespräch über die Formen, Leipzig 1905, Zeitler.

S. 29. Der moderne historische Roman:
Ric. Huch, Der Kampf um Rom, Leipzig 1907, Inselverlag.
Das Leben des Grafen Gonfalonieri, ebd. 1910.

S. 29. Die Antike als Stoff: zum Beispiel
E. v. Wildenbruch, Die Lieder des Euripides, Berlin 1905, Grote.
J. V. Widmann, Moderne Antiken, Frauenfeld 1902, Huber.
C. Spitteler, Olympischer Frühling, Neue Bearbeitung, Jena 1909, Diederichs.

S. 30. Plautus in der Weltliteratur:
K. v. Reinhardstöttner, Plautus, Leipzig 1885, W. Friedrich.

S. 31. Virgil und die neuere deutsche Philologie:
Heinze, Virgils epische Technik, Leipzig 1903, Teubner.
Norden, Das sechste Buch der Äneis, 1903.

S. 32. Fortleben in Zitaten: man tue nur einen raschen Blick in:
Büchmann, Geflügelte Worte (26. Auflage), Berlin 1912, Haude & Spener.

S. 33. Horaz in der Weltliteratur:
Stemplinger, Das Fortleben der horazischen Lyrik in der Renaissance, Leipzig 1906, Teubner.
Für die parodistischen Umdichtungen vgl. z. B. Scheffel im Gaudeamus; Stemplinger, Horaz in der Lederhos'n, München 1905, Lindauer.

S. 34. Gesamterbschaft der antiken Literatur und Kultur: Übersicht z. B. bei:
H. O. Taylor, The classical heritage of the Middle Ages, New York 1901, Macmillan.

S. 35. Das Epigramm:
R. Levy, Martial und die deutsche Epigrammatik, Stuttgart 1903, Levy & Müller.
E. Urban, Owenus und die deutsche Epigrammatik, Berlin 1899, Fischer.

S. 36. Literarischer Verkehr:
Th. Birt, Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur, Berlin 1882, Hertz.

S. 36. Unliterarische Literatur:
W. Deißmann, Licht von Osten, Tübingen 1908, Mohr.
Christianisierung des Stils: vgl. z. B. Taylor, S. 198 f.

S. 39. Das Märchen als literarische Gattung:
v. d. Leyen, Das Märchen, Leipzig 1911, Quelle & Meyer.

S. 42. Wiedererweckung der antiken Tragödie:
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, I. S. 491 f., Halle 1911, Niemeyer.

S. 43. Moderne biblische Dramen: zum Beispiel
Paul Heyse (und nach ihm Maeterlinck), Maria von Magdala; Hermann Sudermann, Johannes; Wilde, Salome u. a.

S. 45. Anders urteilt über diese Zusammenhänge:
Ed. Wechßler, Das Kulturproblem des Minnesangs, B. I, Halle 1909, Niemeyer.

S. 45. Marienformeln:
A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens, Seitenstetten 1893.
Konrad von Würzburgs „Goldene Schmiede" (herausgegeben von W. Grimm, Berlin 1890) ist nur ein kunstreiches Mosaik aus solchen Wendungen.

S. 45. Über die neue Vollkommenheit — mit zum Teil anderen Anschauungen:
V. Vedel, Ritterromantik, Leipzig 1911, Teubner.

S. 50. Volkslied und höfische Dichtungen:
Max v. Waldberg, Die deutsche Renaissancelyrik, Berlin 1888, Hertz, S. 16 f.

S. 53. Sprache und Kultur; vgl. allgemein:
Fr. Kluge, Einleitung zu seinem Etymologischen Wörterbuch, 7. Aufl. Straßburg 1910, Trübner.
Fr. Seiler, Die deutsche Kultur im Spiegel des Lehnworts, Halle 1895—1913, Niemeyer.

S. 53. „Schöne Seele," „schöner Geist":
M. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich, S. 226 f., Straßburg 1906, Trübner.
Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, S. 310 f., Jena 1875, Frommann.
Gottfried Keller, „Der Schöngeist"; Gedichte, S. 356.

S. 59. Die Förderung der Anschaulichkeit:
Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, Hirzel.

S. 60. Shakespeare und Deutschland:
Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme, Leipzig 1907, Haessel.
Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911, Bondi.

S. 61. Der englische Roman:
W. Dibelius, Englische Romankunst, Berlin 1911, Mayer & Müller.

S. 61. Für die Vorbereitung der neuen Weltliteratur:
H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, neu her. von O. Harnack, Braunschweig 1906 f., Vieweg.

S. 63. Die neue Phase der Weltliteratur:
J. Texte, J. J. Rousseau et le cosmopolitisme littéraire, Paris 1895 Hachette.

S. 66. Der neue historische Roman:
Maigron, Le roman historique à l'époque romantique, Paris 1890, Hachette.

S. 66. Der neue soziale Roman:
Cazamian, Le roman social en Angleterre, Paris 1904, Société Nouvelle.

S. 67. Für die Einzelberührungen vgl. z. B.:
Louis P. Betz: Internationale Strömungen und kosmopolitische Erscheinungen, in seinen Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit, Frankfurt a. Main 1902, S. 332.

S. 71. Erneuerung der französischen Lyrik:
O. Grautoff, Die Bewegung der modernen Dichtung in Frankreich, Jena 1911, Diederichs.

S. 73. Unkenntnis der deutschen Literatur:
G. Saintsbury, The later 19th century, London 1902, Blackard.

S. 74. Rührige Verleger:
Die Firma Gowans & Gray in Glasgow hat eine ganze Anzahl von deutschen „Meisterwerken" für England herausgegeben, sowohl Anthologien als ganze Romane, und beabsichtigt, diesen Plan zu erweitern. — In Amerika soll eine große Gesamtausgabe ausgewählter deutscher Meisterwerke erscheinen.

S. 78 f. Entwicklung des dichterischen Prozesses:
Für die Urzeit vgl.:
Erich Schmidt in der „Kultur der Gegenwart"; s. o.
Für die neuere Zeit z. B.:
A. Binet, La création littéraire, in L'Année psychologique X, Paris 1904, S. 1 f.,
A. Rémond und Paul Voivenel, Le génie littéraire, Paris 1912,
Th. Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie, her. v. W. Mecklenburg, Bonn 1902, Strauß.
W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, in den Philosophischen Aufsätzen, Leipzig 1883, Reisland, von Ed. Zeller geordnet.

Für die Lyrik:
R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg 1890, Voß.
Für das Drama:
W. Archer, Play-making, London 1912, Chapman & Hall.
Für Roman und Novelle:
Manches besonders bei den amerikanischen Theoretikern, z. B. Claude Hamilton, Materials and methods of fiction, New York 1911.

Vor allem wichtig sind natürlich die zahlreichen Selbstbekenntnisse von Dichtern wie Goethe, Schiller, Otto Ludwig, Hebbel, Grillparzer, C. Spitteler u. a., die wohl einmal systematisch gesammelt zu werden verdienten. Für Goethe:
R. M. Meyer, Goethes Art zu arbeiten, in den „Deutschen Charakteren", Bd. 1, S. 84, Berlin 1904, E. Hofmann & Co.
Speziell für die Frage der Eingebung:
R. M. Meyer, Improvisation, in der Zeitschrift für Ästhetik 4, 572.
R. Hennig, Die Entwicklung des Naturgefühls. — Das Wesen der Inspiration, Leipzig 1912, Barth.

S. 80. Vorbereitung des „Clavigo":
G. Grempler, Goethes Clavigo, Halle 1911, Niemeyer.

S. 82. Goethes Manifest:
K. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, in Goethes Italiänischer Reise, Weimarer Ausgabe, Bd. 32, S. 302 f.

S. 83. Novalis' Aufmerksamkeit:
G. Gloye, Novalis' Heinrich von Ofterdingen, S. 19 u. S. 39.

S. 86. C. F. Meyers „absolute Mittelbarkeit", vgl. z. B.:
E. Bertram, C. F. Meyers Briefe, Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Bern. 7. Jahrgang, Heft 3.

S. 87. Für die Kunstanschauung Stefan Georges besonders:
Marg. Susman, „Literarisches Echo", 13, 47.

S. 90. Umdichtung der eigenen Persönlichkeit:
Glagau, Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, Marburg 1903, Elwert.

S. 92. Orientierungsprinzipien: darüber, sehr interessant:
O. Walzel, Hebbel-Probleme, Leipzig 1909, Haessel.

S. 94. Phantasie als Gedächtnis:
W. Scherer, Poetik, S. 160 f., Berlin 1884, Wiedmann.

S. 103. Stellung der Dichter zur Religion:
Frommel, Neuere deutsche Dichter in ihrer religiösen Stellung, Berlin 1902, Pastel (meiner Ansicht nach mit starker Überschätzung des „positiven" Elements).
Zum katholischen Literaturstreit besonders
C. Muth, Die Wiedergeburt der deutschen Dichtung, Kempten 1909, Kösel.

S. 105. Heroenkult; ich darf vielleicht auf frühere Ausführungen verweisen:
R. M. Meyer, Der deutsche Nationalcharakter, in den „Deutschen Charakteren", S. 28 f., Berlin 1893, E. Hofmann & Co.

S. 107. Kunst zu lesen, Literatur bei:
R. M. Meyer, Grundriß der neueren deutschen Literatur, S. 55, Berlin, Bondi 1907.

S. 112. Neueste deutsche Lyrik:
vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, H. Susman.
Von Anthologien nenne ich:
Ferd. Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart, Dresden 1889, Ehlermann.
K. Henckell, Deutsche Dichter seit Heine (mit kritisch-literarischen Betrachtungen), Berlin 1907; Sammlung: „Die Literatur", her. v. Brandes.
R. M. Meyer, Die hundert besten deutschen Gedichte, Glasgow 1910, Gavans & Gray.
G. Fiedler, The Oxford Book of German Verse, Oxford 1911; Vorrede von G. Hauptmann.
Andere sind in meinem Grundriß zur neueren deutschen Literatur, S. 42 f., verzeichnet.

S. 113. Sozialistische Kampfpoesie:
H. Keiter, Die Poesie des Sozialismus, vgl. z. B. Arbeitergesangbuch.

S. 128. Zur Theorie der Reimlosigkeit:
A. Holz: Revolution der Lyrik, 1899.
O. E. Lessing, Die neue Form, Dresden 1910, Reipner.

S. 130. Der lyrische Essay:
v. Lukács, Die Seele und die Formen, Berlin 1912, Fleischel, vgl. etwa
R. Kaßner, Der Dilettantismus, Frankfurt a. M., Rütten & Loening; Sammlung: „Die Gesellschaft".

S. 130. Reihenfolge der Gattungen:
E. Bovet, Lyrisme, épopée, drame, Paris 1911, Armand Colin.

S. 135. Refrain der Ballade von Klein Eyolf:
W. Archer, Play-making, S. 53, London 1912.

S. 136. Dänische Interieurmalerei:
Dänische Maler, Langewiesche 1911.
Man denke noch an die Fortsetzung dieser Überlieferung bei dem Schweden Larsson:
C. Larsson: Das Haus in der Sonne, ebenda.
Laßt Licht hinein! Leipzig 1911, Bonnier.

S. 137. G. Hauptmann und der Naturlaut:
vgl. R. M. Meyer, Aufsätze biographischen und literarhistorischen Inhalts, S. 65 f., Berlin 1911.

S. 137. Zum Drama der Gegenwart:
Rob. F. Arnold, Das moderne Drama, Straßburg 1908, Trübner.

S. 151. Meisterstücke der short story:
The world's greatest short stories, Chicago 1910, Mac Cluy, dazu:
Br. Matthews, The short story, New York v. J., American Book Co.

S. 154. Moderne Märchendichtung:
Leo Berg, Deutsche Märchen des 19. Jahrhunderts, Berlin 1907, Hüpeden & Merzyn.

S. 164. Der einsame Dichter:
vgl. J. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte, 10, 224 f.

S. 172. Regelmäßiger Wechsel der Zeitstimmung:
Kuno Francke, Social forces in German literature, 1896.

S. 182. Hebbel und die Massendramatik:
vgl. W. Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, Berlin 1913, Schuster & Löffler.

S. 199. Zahl der Motive:
H. Polti, Les 36 Situations dramatiques, R. 1911, Figuière.

S. 201. Theorie der Übersetzungskunst:
U. v. Wilamowitz, Was heißt übersetzen? in seinen Reden und Vorträgen.

S. 203. Ciceros Bild:
Th. Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Leipzig, 3. Aufl., 1912, Teubner.

S. 203. Omar Khayyam:
vgl. F. Laban, Zerstreute und gesammelte Aufsätze, Berlin 1911, Grote.

S. 205. Die deutschen Volksbücher:
R. Benz, Jena 1913, Diederichs.

S. 207. Voltaire-Gemeinde:
R. Mayr, Voltaire-Studien, Wien 1879 u. 1882, Herold.
J. Popper, Voltaire, Dresden 1905, Reiner.

S. 213. Kapitel VII: Ich habe für die Schlußkapitel eine Reihe von Einzelstudien zur neueren Literatur benutzt, die ich seit Jahren in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht habe; ich durfte sie um so eher hier einarbeiten, als sie von jener Grundanschauung, die in den früheren Kapiteln entwickelt ist, durchgängig ausgehen.

S. 213 f. Maß der persönlichen Beteiligung: vgl. Ulrich v. Wilamowitz Möllendorf, Simonides und Sappho, Berlin 1913, Weidmann, S. 1 f., K. Lamprecht in den betr. Abschnitten seiner Deutschen Geschichte; Kuno Francke, Soziale Kräfte in der Deutschen Literatur.

S. 217. Deutsche Literatur und England: vgl. meinen Aufsatz in The Contemporary Review, Januar 1909, S. 62.

S. 230. Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi: vgl. meine „Aufsätze literarhistorischen und biographischen Inhalts, Berlin 1912, Deutsche Bücherei; 2, S. 107 f.

S. 237. Schweizerische Dichtung: O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude in der neueren schweizerischen Dichtung, Leipzig, Haessel 1908.

S. 238. Ibsen und Björnson, vgl. meine Aufsätze usw. S. 147 f.

S. 249. Verhaeren: Velhagen & Klasings Monatshefte, Juni 1912; 26, S. 272 f.

S. 252. Wilde: ebenda Juni 1913, S. 280 f.

S. 263. „Chantecler": vgl. R. M. Meyer, „Grenzboten" 69, S. 289.

S. 264. Stefan George: R. M. Meyer, Ein neuer Dichterkreis, „Preußische Jahrbücher", April 1897. — Andere Literatur s. in meinem „Grundriß zur neueren deutschen Literaturgeschichte, S. 275; dazu besonders noch Margarete Susman, „Literarisches Echo" 13, S. 47; L. Klages, Stefan George, Berlin, 1902, Georg Bondi; Fr. Dülberg, Stefan George, München, 1908, Georg Müller.

S. 271. Französische Geistigkeit im Krieg: Ed. Wechßler, Die Franzosen und Wir, Jena 1915, Eug. Diederichs.

S. 272. Romain Rolland: Otto Grautoff, Romain Rolland, Frankfurt a. M., 1914, Rütten und Loening.

S. 278. Expressionismus in der Malerei: Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1919, Piper. In der Literatur: K. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin 1920, Reiß (in der Sammlung Tribüne der Kunst und Zeit).

S. 280. Neue Lyrik: Die Anthologien von Kurt Pinthus, Menschheitsdämmerung" und „Vom jüngsten Tag, ein Almanach neuer Dichtung" (1916, Leipzig, Kurt Wolff). — „Die Erhebung, Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung", herausgegeben von Alfr. Wolfenstein (Berlin, S. Fischer).

S. 289. Französischer Spiritualismus: E. R. Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, Potsdam 1918, Kiepenheuer.

Namensverzeichnis

A

Alexis, Willibald 66. 175.
Altenberg 123. 124. 164. 245. 254.
Ambrosius 41.
Amiel 63.
Anakreon 32. 202.
Andrejew 276. 292.
Angel 276.
d'Annunzio 88. 94. 120. 126. 129. 137. 145. 158. 206. 212. 264.
Anzengruber 94. 144. 163. 171.
Archilochus 9.
Arcos 291.
Ariosto 18. 52. 181.
Aristophanes 25. 61. 202.
Aristoteles 9. 38.
Arndt 155. 225.
Arnim 280.
Arnold 158. 192.
Artzibaschew 292.
Äschylos 9. 27. 214.
Äsop 34. 58.
Attische Tragiker 27. 201.
Auerbach 67. 170. 171.
Augier 25.
Augustinus 206.
d'Aurévilly 254.
Austin, Jane 208. 223.

B

Baalschem 280.
Bahr, Hermann 29. 141. 291.
Balmont 292.
Balzac 67. 100. 142. 146. 173. 175. 209. 237.
Bang 153.
Banville 128.
Barbusse 275. 276.
Barlach 285.
Barrès 157. 271.
Batteux 56.
Bauernfeld 28.
Baum, Peter 270.
Becque 137.
Beer-Hofmann 43. 141. 187.
Béranger 67. 209. 224.
Bergson 289. 290.
Beyle-Stendhal s. Stendhal.
Bibel 4. 37. 203.
Bierbaum 187.
Björnson 18. 88. 94. 103. 136. 156. 185. 190. 195. 198. 210. 211. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 246. 254. 256. 263.
Birrell 193.
Bismarck 156.
Bjely 292.
Bloch 289.
Block 292.
Boccaccio 100. 151. 153. 206. 262. 280.
Böhlau, Helene 102. 103. 149. 175. 196.
Boileau 32. 53. 55. 56. 128.
Bölsche 95. 255.
Bossuet 35.
Boswell 227.
Böttticher, H. v. 285.
Bourget 72. 146. 158. 192. 210. 271.
Brandes 157. 164. 210. 211. 236. 237. 247.

Brehm 191.
Brentano, Clemens 41. 42. 48. 53. 83. 86. 91. 94. 96. 104. 111. 154.
Brjussoff 292.
Bröger 270.
Browne, Thomas 225.
Browning 94. 103. 105. 209. 224. 225.
Brummel 254.
Brunetière 71. 108. 192. 193. 210.
Büchner, Georg 136. 170. 259. 278. 280.
Buffon 191.
Bunyan 42.
Burckhardt, Jakob 191. 259.
Burns, Robert 67. 224. 225. 227.
Butler 291.
Byron 35. 63. 102. 161. 163. 197. 208. 209. 222. 224. 226. 227. 228. 252.

C

Caine, Hall 102.
Calderon 60. 207.
Camões 31.
Carducci 18. 41. 104. 156. 158. 206. 212. 224. 263. 264.
Carlyle 73. 156. 191. 218. 225. 249. 260.
Carmen Sylva 106.
Cäsar 34.
Catilina 203.
Catull 9. 19. 30. 202.
Cervantes 35. 60. 95. 169. 209. 242.
Cézanne 278.
Chamfort 154.
Chamisso 8. 209.
Chateaubriand 37. 211.
Chaucer 151. 262.
Chesterton 259.
Cicero 34. 206.
Claudel 290. 291.
Coleridge 224. 225.
Cooper 211.
Corneille 42. 55. 58. 59. 207.
Cornelius 49.
Coster, de 212. 280.
Craig, Gordon 24.
Croce, Benedetto 192. 264.
Curell, de 137.

D

Dahn 98. 119.
Dante 7. 30. 32. 34. 41. 42. 87. 99. 167. 168. 173. 206. 214. 227. 280.
Darwin 191.
Däubler 281.
Daudet 253.
Dauthendey 93. 271.
Defoe 61. 208.
Dehmel 87. 102. 103. 119. 121. 122. 123. 139. 154. 166. 270.
Demodokos 221.
Demolder 280.
Déroulède 112.
Dickens 66. 97. 149. 208. 222. 226. 240.
Diderot 62. 207. 221. 282.
Disraeli 156.
Döblin 288.
Donnay 211.
Dostojewski 18. 73. 84. 91. 102. 156. 174. 183. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 278. 287.
Drachmann 237.
Droste-Hülshoff, Annette von 41. 86. 93. 104. 106. 144. 211. 260.
Du Bois-Reymond, Emil 191.
Dühring 192.
Duhamel 276.
Dumas père 66. 94. 146. 175. 197. 210. 218. 243.
Duval 12.

E

Ebers 98. 151.
Ebner-Eschenbach, Marie von 96. 106. 107. 119. 122. 148. 151. 156. 163. 195. 239. 256.
Echegaray 137. 211. 268.
Edda 204. 236. 279.
Edschmid 278. 279. 280. 287. 288.
Eichendorff 41. 47. 121. 148. 151. 224. 277.

Einstein, C. 288.
Ekkehard von St. Gallen 31.
Elliot, George 66. 208. 222.
Emerson 211.
Ernst, Paul 144. 189.
Eschenbach, Wolfram von 18. 25. 46. 48. 99. 146. 205. 253.
Essig, Hermann 90. 164. 188.
Eulenberg, Herbert 43. 93. 94. 106. 144. 189. 284.
Euripides 8. 19. 27. 40.

F

Faguet 71. 192. 220.
Falke 123.
Feind 10.
Fénelon 54.
Fielding 170. 222.
Fischart 52.
Flake 288.
Flaubert 43. 95. 98. 146. 207. 210. 212. 241. 254. 256. 362. 280. 282. 285.
Fogazzaro 247.
Fontane 66. 86. 95. 99. 104. 106. 111. 115. 161. 162. 179. 195. 241. 259.
Forbes-Mosse, Irene 147. 197.
Fort, Paul 120.
Fouqué 49. 205.
France, Anatole 26. 72. 102. 141. 149. 158. 162. 175. 176. 192. 199. 210. 212. 215. 262. 269. 272.
François, Luise von 91. 171.
Frank, Leonhard 275.
Frauenlob 50.
Freiligrath 67. 86. 101. 114. 210.
Frenssen 42. 89. 94. 99. 100. 103. 105. 147. 150. 156. 175. 176. 177. 195. 198.
Freytag 67. 100. 149. 158. 170. 171. 181. 207. 226.

G

Galsworthy 259. 276.
Gambetta 156.
Garborg 73. 211. 236. 247.
Garschin 236.
Gastjew 293.
Gaudy 67. 209.
Gauguin 278.
Gautier 254.
Geibel 101. 115. 119. 131. 155. 210.
Geierstam 237. 247.
George, Stefan 42. 72. 83. 87. 88. 90. 98. 102. 104. 105. 117. 119. 120. 121. 123. 126. 128. 129. 165. 166. 194. 199. 206. 215. 261. 264. 267. 270. 279. 280. 289.
Gérardy 72.
Gervinus 10.
Gide 290.
Gildemeister, Otto 192.
Gladstone 150.
Gleim 32.
Gogh, van 278. 280. 287.
Gogol 174. 228. 229. 230. 236. 280. 283.
Goldsmith 61. 170. 208.
Goncourt 64. 83. 96. 146. 173. 210.
Gontscharow 196.
Gorki 102. 182. 228. 229. 230. 236. 292.
Goering 277. 285.
Goethe 1. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 25. 26. 27. 28. 34. 38. 41. 42. 47. 50. 60. 61. 64. 65. 67. 75. 79. 80. 81. 83. 84. 85. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 95. 97. 105. 106. 108. 109. 117. 120. 121. 127. 132. 134. 146. 149. 150. 151. 154. 160. 163. 166. 167. 170. 171. 186. 195. 204. 206. 213. 214. 216. 218. 219. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 232. 241. 242. 245. 249. 255. 266. 268. 278. 280. 290. 291.
Gosse 271.
Gottfried von Straßburg 46. 146. 205.
Gotthelf 231. 272.
Gottsched 10. 42.
Gourmont 269.
Govoni 292.
Grabbe 82. 85. 101. 170. 182. 228. 253. 259. 278.

Greif, Martin 115.
Grillparzer 8. 27. 60. 66. 83. 86. 91. 108. 134. 136. 163. 187. 199. 207. 227. 260.
Grimm, Herman 192.
— Jakob 10.
Grimmelshauſen 42.
Groſſe 101.
Gryphius 78. 214.
Günther, Chriſtian 78. 226.
Gutzkow 67. 86. 171. 259.
Guyon, Mme de 54.
Gyp 211.

H

Haeckel, Ernſt 191.
Hafis 16.
Hagedorn 30. 32.
Hahn, Ida 104.
Halbe 139. 273.
Haller, Albrecht von 63.
Hamerling 281.
Hamſun, Knut 147. 161. 272. 279.
Handel-Mazzetti, E. von 94. 100. 104. 106. 174.
Hanſſon 247.
Harden 157.
Hart 155.
Harte, Bret 153. 211. 261.
Hartleben 139.
Hartmann, Ed. von 192.
— von Aue 49. 79.
Haſenclever 277. 282. 284.
Hauptmann 87. 93. 97. 102. 103. 104. 108. 114. 125. 131. 132. 137. 138. 139. 145. 150. 166. 169. 178. 185. 186. 189. 190. 195. 196. 198. 199. 209. 212. 215. 251. 263. 264. 265. 270. 273. 289.
Hebbel 18. 43. 49. 73. 80. 84. 85. 89. 91. 191. 118. 131. 143. 158. 163. 164. 165. 170. 180. 182. 183. 186. 190. 196. 218. 227. 241. 242. 245. 246. 253. 279. 282.
Hebel, J. P. 262.
Heidenſtam 147. 246. 247. 272.
Heine 8. 19. 35. 43. 47. 50. 65. 88. 91. 93. 114. 115. 124. 130. 163. 203. 219. 224. 226. 266.
Heinſe 100. 280.
Helmholtz 191.
Herder 10. 12. 18. 60. 75. 79. 245.
Herodot 203.
Hervieu 137.
Herwegh 113. 114. 155. 209. 256.
Heſiod 36. 38.
Heſſe, Hermann 91. 147. 176. 287.
Heym, Georg 130. 165. 177. 278. 281.
Heymann 271.
Heyſe 43. 67. 101. 104. 115. 119. 148. 151. 170. 171. 172. 181. 195. 227. 256. 266.
Hille 270.
Hillebrand, Karl 192. 208.
Hiller 277.
Hirſchfeld 273.
Hoffmann, E. T. A. 67. 94. 95. 96. 160. 165. 260.
Hofmannsthal, Hugo von 28. 43. 87. 89. 90. 102. 105. 117. 119. 120. 123. 129. 140. 142. 164. 187. 189. 197. 207. 258.
Hohes Lied 16. 43.
Hölderlin 47. 66. 86. 124. 129. 224. 270. 280. 281.
Holtei 175.
Holz, Arno 96. 97. 124. 127. 165. 177. 273.
Homer 4. 7. 9. 26. 36. 56. 201. 273.
Hopfen 115. 116.
Horaz 9. 25. 31. 32. 33. 35. 56. 201.
Huch, Ricarda 26. 90. 94. 99. 102. 122. 147. 169. 174. 175. 180. 198.
Hugo, Victor 18. 59. 66. 68. 94. 96. 101. 104. 105. 120. 145. 146. 156. 161. 210. 214. 263. 272. 281.
Huxley 192.
Huysmans 102. 202. 254.

I

Jacobſen, Jens P. 147. 148. 149. 164. 196. 211. 236. 247.

Ibſen 18. 25. 49. 72. 83. 84. 98. 103. 118. 119. 132. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 156. 162. 164. 183. 184. 185. 186. 188. 190. 195. 196. 197. 207. 211. 215. 218. 222. 231. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 273.
Jean Paul 62. 64.
Jenſen, Joh. V. 91. 97. 162. 287.
Immermann 165. 171.
Joël, Karl 29.
Jókai 211.
Jordan, Wilhelm 228.
Jouve 276.
Irving 211. 261.
Juſti, Carl 191. 227.

K

Kaiſer, Georg 277. 282. 283.
Kalidaſa 289.
Kandinſki 278.
Kant 246. 271.
Keats 88. 129. 220. 225. 227. 257.
Keble 225.
Keller, Gottfried 18. 53. 60. 90. 94. 100. 151. 161. 171. 177. 189. 195. 196. 198. 216. 227. 266. 272.
Kellermann 147. 287.
Kemble 104.
Kerner 249.
Kerr 131.
Keſſer 288.
Keyſerling, Graf E. 147. 197.
— Graf H. 289.
Kielland 211. 236. 237. 247.
Kierkegaard 211.
Kipling 102. 112. 175. 199. 209.
Kleiſt 8. 19. 61. 65. 84. 86. 97. 107. 109. 132. 134. 144. 170. 182. 185. 187. 194. 207. 242. 245. 249. 279. 283.
Klinger 282.
Klopſtock 181. 205. 208. 226.
Kokoſchka 285.
Kornfeld 285.
Kotzebue 259.
Kraſzewſki 211.
Kürnberger 158.
Kurz, Iſolde 122. 123.
Kyſer 164.

L

La Bruyère 54. 58. 207.
Lafontaine 55.
Lagerlöf 99. 147. 169. 174. 180. 211. 215. 236. 237. 246. 247.
Lamartine 160. 211. 263.
Lamennais 43.
Lange, Samuel 31.
Larochefoucauld 54. 56. 207.
Laſſalle 156.
Laſſerre 271.
Laßwitz, Kurd 97. 150. 154.
Laube 259.
Lavedan 211.
Lawrence 291.
Lemaître, Jules 26. 31. 71. 158. 192. 210.
Lemonnier 268.
Lenau 8. 47. 65. 66. 85. 97. 101. 121. 160. 162. 163. 224. 225. 228.
Lenz 82. 84. 278.
Leopardi 41. 88. 163.
Lermontow 228.
Lerſch 270.
Leſage 58.
Leſſing 10. 19. 27. 35. 50. 55. 56. 59. 60. 61. 64. 75. 136. 155. 162. 207. 214. 216. 221.
— Nathan 11.
— Philoktet 27. 28.
— Laokoon 59.
Lewis 192.
Lie, Jonas 237. 247.
Liliencron 102. 112. 114. 116. 123.
Lincoln 156.
Linde, Otto zur 127. 177.
Lingg, Hermann 33. 101. 103. 115. 119. 154. 181.
Livius 34.
Longfellow 101. 208.
Lope 60. 207.

Loti 91. 96.
Lucanus 34.
Lucian 56.
Lucrez 34.
Ludwig, Otto 43. 84.
Luther 51. 52. 155. 214.

M

Macaulay 191. 210.
Maeterlinck 74. 133. 136. 139. 142. 145. 148. 212. 248. 249. 251. 254. 290.
Majakowski 292.
Mallarmé 72. 87. 94. 118. 194. 218.
Malß 25.
Mann, Heinrich 91. 93. 94. 176. 178. 179. 197. 277. 285. 286. 287. 288.
— Thomas 91. 99. 103. 124. 147. 175. 176. 178. 179. 188. 197. 258. 269. 277. 286.
Manzoni 41. 206.
Marinetti 292.
Marni, Jeanne 211.
Marc 278.
Martinet 276.
Massis 271.
Mauclair 272.
Maupassant 153. 175. 176. 210. 212. 254. 255. 256. 261. 262.
Maurras 271.
Menander 25. 34.
Mendès 101.
Meredith 209. 225.
Mereshkowski 268. 292. 293.
Mérimée 66. 111. 146. 148. 151. 210. 262.
Meyer, C. F. 86. 90. 97. 104. 111. 115. 148. 151. 162. 164. 196. 199. 234.
Meysenbug 272.
Michelet 272.
Miegel, Agnes 116. 117.
Milton 41. 42. 181. 208.
Molière 25. 53. 55. 58. 60. 166. 207. 216. 227. 282.
Mombert 123. 162.
Mommsen 191.
Monnier 211.
Montaigne 52. 56. 206.
Montesquieu 106.
Mörike 8. 66. 97. 121. 125. 129. 148. 151. 161. 197. 216. 224. 249. 251. 265. 266.
Morris 209. 225. 226.
Mosen 101.
Multatuli 155. 211.
Münchhausen, Börries von 106. 115. 116. 123.
Murger 211.
Musset 41. 210. 224. 263.

N

Neidhart von Neuenthal 48. 50. 168.
Nerval, Gérard de 218. 272.
Nestroy 189. 259.
Newman 225.
Nibelungenlied 7.
Niebergall 25.
Nietzsche 7. 19. 24. 26. 30. 33. 43. 72. 84. 87. 98. 102. 119. 124. 155. 159. 161. 162. 164. 169. 180. 185. 191. 193. 197. 199. 203. 204. 207. 215. 218. 243. 251. 256. 259. 264. 266. 267. 270. 273. 279. 280. 289. 290.
Noailles, de 106.
Novalis 49. 66. 83. 100. 124. 224. 249. 280.

O

Omar Khayyâm 203.
d'Orsay 254.
Ovid 19. 31. 33. 48. 201. 202.

P

Pannwitz, Rudolf 127.
Parzival 42.
Pascal 207. 274.
Péguy 291.
Perrault, Ch. 10.
Petöfi 224.
Petrarca 9. 206. 221.
Pfau, Ludwig 67.

Philippe 291.
Pindar 25. 38. 56. 204.
Platen 88. 115.
Plato 26. 29. 38. 203. 283.
Plutarch 56.
Poe 96. 101. 111. 153. 260.
Polenz, W. von 106. 115. 195.
Pope 209.
Prévoſt, Abbé 58.
Prudhomme, Sully 108. 162.
Pſalmen 16. 41. 43. 201. 203.
Puſchkin 228.

Q

Quincey, de 73. 218. 255.

R

Rabelais 18. 52. 206. 280.
Racine 18. 59. 207. 216. 263.
Raimund 244.
Ranke 191.
Rehfiſch 285.
Rehfues 175.
Reinhard, Max 23. 44. 182. 207. 218.
Reinmar 47.
Renan 192. 210. 212. 254. 256. 262. 272.
Reuter, Fritz 149. 171.
— Gabriele 239.
Richardſon, Samuel 61. 149. 170. 208.
Richter, Raoul 29.
Rilke, Rainer Maria 59. 115. 129. 130. 280. 281. 292.
Rimbaud 128. 278.
Rochefort 157.
Rodin 281. 282.
Rolland 272. 273. 274.
Romains 290. 291.
Ronſard 206.
Rooſevelt 156.
Roſegger 175. 176. 262.
Roſſetti 101. 209. 225.
Roſtand 145. 263.
Röttger, Karl 127.
Rouſſeau 18. 26. 34. 62. 63. 146. 170. 207. 222. 227. 272. 274.
Rückert 8. 88. 156.
Ruederer 111. 168. 188.
Ruskin 73. 156. 218. 225. 226.

S

Saar, F. von 148. 151.
Sachs, Hans 61.
Sainte-Beuve 101. 158. 210.
Salluſt 34.
Sand, George 211. 272.
Sappho 19. 56.
Sardou 25. 28. 136. 218. 242. 277.
Schack, Graf 119. 154. 181.
Schäfer, Wilhelm 99. 147.
Schäffer 270.
Schaffner, Jakob 198.
Schaukal 91. 115. 165. 254.
Scheffel 33. 124.
Schelling 246. 289.
Schenkendorf 155.
Scherer, Wilh. 94. 192.
Schickele 275.
Schiller 7. 18. 32. 42. 61. 65. 72. 79. 87. 90. 92. 97. 115. 132. 133. 136. 182. 183. 189. 199. 213. 214. 216. 219. 226. 241. 242. 243. 281.
— Jungfrau von Orleans 8.
— Braut von Meſſina 27.
— Lied von der Glocke 49.
Schlaf 97. 123. 273.
Schlegel, A. W. 9. 60.
— Friedrich 48. 86. 104. 203.
Schmidtbonn, Wilh. 126. 165.
Schnitzler 101. 140. 141. 142. 143. 145. 149. 150. 187. 189. 190. 197. 211. 241. 258.
Schönherr 105. 144.
Schopenhauer 191. 246. 262. 289.
Schröder, R. A. 270.
Scott, Walter 7. 66. 174. 208. 211. 218. 226. 253.
Sealsfield 161. 209.
Seneca 24. 30. 203.
Seume 272.
Sévigné, Mme de 207.

Shakespeare 18. 24. 42. 53. 60. 61. 133. 134. 144. 166. 169. 173. 184. 186. 188. 206. 208. 214. 216. 229. 259. 291.
Shaw 28. 73. 131. 141. 157. 181. 188. 189. 190. 209. 212. 218. 227. 252. 258. 259. 260. 262. 271. 276. 291.
Shelley 88. 113. 129. 161. 220. 225. 227.
Siegfried, Walter 197.
Sienkiewicz 211. 268.
Simmel 288.
Smollet 170. 222.
Sophokles 27. 28. 43. 136. 284.
Sorge 285.
Spencer, Herbert 192.
Spengler 289.
Spielhagen 67. 156. 170. 171. 246.
Spitteler 26. 30. 98. 112. 155. 180.
Spurgeon 156.
Sſologub 292.
Stadler 270. 281. 282. 291.
Staël, Madame de 30. 53. 209.
Statius 34.
Steiner 289.
Stendhal 67. 83. 111. 146. 209.
Sterne, Lawrence 61.
Sternheim 188. 189. 277. 282. 283. 286.
Stevenson 94. 162. 175. 218.
Stifter 160. 211.
Storm, Th. 91. 96. 104. 131. 148 151. 171. 172. 224.
Strachwitz 115.
Stramm 284.
Strauß, Emil 91.
Strauß, Lulu von 116.
Strindberg 72. 94. 102. 137. 142. 143. 147. 162. 189. 190. 194. 211. 233. 236. 237. 245. 246. 265. 283.
Sudermann 43. 100. 144.
Sue, Eugène 66. 146. 175. 210.
Swift 35. 61. 208. 227.
Swinburne 104. 108. 120. 137. 208. 212. 218. 224.
Sybel 191.
Symons 193.

T

Tacitus 34.
Tagore 289.
Taine 158. 192. 212. 256. 271. 272.
Tarde, de 271.
Tasso 41. 52.
Taylor, Jeremy 225.
Tennyson 101. 208. 224. 225.
Terenz 25. 33.
Thackeray 66. 103. 208. 222. 240.
Theognis 38.
Theophrast 56.
Thoma, L. 188.
Thukydides 29.
Tieck 100. 148. 151. 160. 165. 166. 211.
Tiedge 215.
Tillier, Claude 62. 67. 208. 274.
Todi, Jacopone von 41.
Toller 284. 285.
Tolstoi 18. 74. 88. 94. 101. 136. 156. 162. 164. 172. 173. 174. 176. 183. 195. 216. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 259. 260. 275. 292.
Trakl 271.
Treitschke 191.
Tschechow 153. 236. 261.
Turgenjew 73. 97. 156. 229. 230. 231. 232. 233. 235. 236.
Twain, Mark 153. 211. 260. 261.

U

Uhland, 10. 93. 115. 155.
Unruh, F. v. 277. 282. 283. 284.

V

Vaihinger 289.
Vauvenargues 207.
Veldeke, Heinrich von 31.
Verga 48.
Verhaeren 87. 114. 120. 125. 126. 130. 158. 165. 178. 179. 194. 212. 224. 248. 249. 250. 251. 255. 264. 265. 291.

Verlaine 41. 72. 102. 128. 194. 224. 227.
Verne, Jules 97. 149. 154.
Viebig, Clara 175.
Vigny, Alfred de 211.
Vildrac 291.
Villon 288.
Virgil 9. 18. 31. 32. 36. 48. 202.
Vischer, Fr. Th. 156. 163. 266.
Vockeradt 195.
Vogt, Carl 191. 259.
Vogüé, Vicomte de 72.
Vollmoeller, Carl 44.
Voltaire 8. 18. 31. 35. 62. 149. 207. 244. 262. 272.

W

Wagner, Christian 123.
Wagner, Richard 49. 50. 72. 84. 107. 124. 163. 198. 241. 255. 259.
Walter von der Vogelweide 46. 48. 205.
Waltharius-Lied 31.
Ward, Humphry Mrs. 222.
Wassermann, Jakob 29. 94. 99. 101. 124. 147. 149. 150. 151. 162. 176. 178. 188. 208. 286. 287.
Weber, Fr. W. 104.
Wedekind 93. 111. 132. 134. 142. 143. 144. 164. 165. 189. 245. 277. 292.
Wells 97. 150. 154. 276.
Werfel 281.
Werissajew 292.
Werner, Zacharias 104. 168.
Werth 276.
Whitman, Walt 43. 94. 158. 211. 233. 260. 273. 281. 291. 293.
Widmann, J. V. 29. 156.
Widsid 221.
Wieland 18. 32. 33. 34. 75. 91.
Wilbrandt 195.
Wilde 28. 43. 101. 188. 209. 212. 218. 227. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 262. 273.
Wildenbruch 29. 113. 115. 136. 144. 168. 210. 273.
Winckler 270.
Wolfenstein 281.
Wordsworth 160. 162. 208. 220. 224. 225.

Z

Zahn 176. 177. 179.
Zola 64. 95. 97. 98. 100. 102. 146. 172. 173. 176. 210. 212. 237. 250. 254. 255. 262. 264. 275. 280.
Zweig, Stefan 125. 249.

PN
774
M49
1922
c.1
ROBA